ИВ. ПОЛОМАРЕНКО

Арфа



МУЗГИЗ · 1939



Ив. Поломаренко

АРФА
В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ

ИСТОРИЯ, КОНСТРУКЦИЯ,
СВЕДЕНИЯ ДЛЯ КОМПОЗИТОРОВ,
ПРИМЕНЕНИЕ В ОРКЕСТРЕ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1939 Ленинград

ПАМЯТИ ВЕЛИКОГО МАСТЕРА СЕБАСТЬЯНА ЭРАРА

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Популярная монография об арфе Ив. Поломаренко является, как на это указывает сам автор, первой книгой на русском языке, посвященной арфе, и вместе с тем первой советской монографией, всесторонне освещающей историю арфы.

Историческая часть ее, касающаяся инструментов и музыки древнего мира, должна быть несколько пополнена новейшими исследованиями. В книге собран громадный исторический и фактический материал.

Критические соображения автора несомненно заинтересуют как самих арфистов, так и студентов, дирижеров, композиторов и других музыкантов.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Музыканты разных специальностей, преимущественно консерваторская молодежь, часто обращаются ко мне за разъяснениями относительно устройства арфы и техники игры на ней. Существующие учебники, очевидно, не содержат этих разъяснений. К сожалению, арфу не знают не только ученики, но и почтенные, известные уже композиторы, которые однако весьма охотно для нее пишут. Это ничуть не голословно. Более 30 лет тому назад, например, арфист Альберт Цабель издал даже по этому поводу брошюру «Слово к господам композиторам». Отмечая трудную и неблагодарную работу своих коллег, принужденных каждую новую партию для своего инструмента в большинстве случаев раньше переделать, а затем уже исполнять в оркестре, автор брошюры приводит яркие примеры незнания композиторами арфы и дает им несколько ценных советов. Приходится констатировать, что попытка Цабеля осветить практическую сторону игры на арфе прошла совершенно незамеченной,—композиторы до сих пор видят в арфе загадку-сфинкс, а арфисты и теперь еще продолжают мучиться над разучиванием их неудобоисполнимых произведений. Незнание арфы— значительный пробел в музыкально-педагогической литературе. Я просмотрел с десяток учебников по инструментовке и убедился, что одни из них дают ничтожные знания об арфе, а другие частично сообщают о ней даже ложные сведения. И это потому, что все авторы подобных работ — только теоретики, а не практики. То же самое, в большей или меньшей степени, можно сказать вообще о всех инструментах современного симфонического оркестра. Интересно, что в этом отношении сами теоретики расписываются в своей несостоятельности. Вот факт: известный профессор Музыкальной академии в Лондоне, Э. Праут, в предисловии к своему «Элементарному руководству по изучению инструментовки» между прочим говорит:

«Учение об инструментовке принадлежит к одному из труднейших отделов музыкального искусства... Исключительно по учебникам весьма трудно практически овладеть инструментовкой... Предмет так богат деталями... в нем так много недосказанного, что автор глубоко сознает,

что многие отделы не так развиты, как бы этого требовала их важность... Ученику нужно свести знакомство с оркестровыми музыкантами, которые обыкновенно всегда готовы дать желаемые разъяснения касательно их инструментов, и таким путем усвоить кое-какие характерные особенности инструментов, на которые в учебнике нельзя дать никаких указаний".

Из этого признания невольно напрашивается вывод, что книги по изучению музыкальных инструментов должны быть написаны не одиночками-теоретиками, а коллективом из теоретиков и практиков. Теперь, когда у нас нарождаются многочисленные новые кадры музыкантов—композиторов, дирижеров, оркестрантов и пр., доброкачественные учебники инструментовки особенно нужны. Наши оркестранты при желании могли бы принять участие в работе по составлению таких учебников. Часть этого труда, относящуюся к арфе, я беру на себя. Понимая сложность поставленной себе задачи, я все же надеюсь разрешить ее более или менее удовлетворительно.

Отдельной книги об арфе на русском языке не существует, ввиду чего, помимо разрешения практических вопросов, я даю популярную историю этого инструмента, краткие биографии знаменитых виртуозов, заложивших основы для развития техники игры на арфе и пр.

В заключение должен сказать, что я не намеревался сделать из своей работы нечто совершенно законченное, изложенное в сжатом и сухом виде. Напротив, на этих страницах найдутся мои личные взгляды, догадки, предположения. Думаю, что для круга читателей, особо интересующихся предметом, все это будет далеко не лишним.

Ив. Поломаренко.

ГЛАВА I

ИСТОРИЯ АРФЫ

Происхождение арфы. В вопросе о происхождении музыки существуют различные гипотезы.

Трудно установить достоверное происхождение музыкальных инструментов, в том числе арфы,— оно скрыто от нас далью веков.

Мне рисуется такая картина:

Один из первобытных людей, живший, как и его современники, охотой на дикого зверя, натягивал как-то на свой лук новую тетиву. Она была плохого качества, и на случай ее порчи ему вздумалось натянуть рядом другую. Во время этой операции он уловил разницу звука первой тетивы от второй, и это навело его на мысль — сыграть на них нечто созвучное своей песне и тем самым усилить эффект своего пения. Его песня и импровизированный аккомпанемент к ней, по нашим бы понятиям, звучали крайне дико и нелепо, но ему, первобытному музыканту, и то и другое показалось чрезвычайно красивым и значительным. Невольно, не сознавая этого, он совершил великое изобретение: под его руками получился уже не лук, а примитивная арфа с двумя струнами, прообраз теперешней арфы и праматерь всех современных нам струнных музыкальных инструментов. Музыкант обратил на себя внимание своих соплеменников. Они приходили к нему толпами и с любопытством смотрели и слушали его игру, причем одни смеялись над ним, а другие восхищались и склонны были воздавать ему такие же почести, как своим чародеям-кудесникам. Жрецы-изуверы подняли против него травлю, но могущественный предводитель племени, любивший песни и пляски, взял его под свое покровительство и защиту. Слава изобретателя арфы перешагнула границы родных ему земель и распространилась на соседние страны. Имя его произносилось всюду. Оно долго-долго жило в устных преданиях народов, обрастало сказаниями и легендами. Но прошли века, и забвение поглотило его навсегда. Остались только сказочные верования религиозных культов, приписывающие изобретение струнной музыки сверхъестественной силе своих богов.

Т. Мур[1] так описывает в своем стихотворении «Рождение арфы»:

Под ясною влагой морского залива,—
Я слышал преданье,—сирена жила,
И часто на берег, где зыблется ива,
Она выходила и друга ждала.
И слезы напрасно у бедной лилися
На темные пряди струистых кудрей,
И грустные вопли по ветру неслися,
Тревожна пловцов и ночных рыбарей.
Но сжалилось небо: из тела сирены
Явилася арфа, бела как нарцисс,
А кудри скатились на гибкие члены
И, слезы роняя, струнами свились.
Года пролетели, но струны все те же,
Все дышат любовью и нежной тоской,
И говор веселый становится реже,
Когда я дотронусь до арфы рукой.

(Из «Ирландских мелодий».)

Начало арфы, упавши на благоприятную почву, стало расти своим естественным чередом: у безвестного родоначальника арфистов появились ученики и подражатели, к двум струнам его арфы они прибавили третью, затем четвертую и т. д. Но это, растянувшись на сотни и тысячи лет, явилось уже не величайшей новостью, а лишь развитием первоначальной идеи.

1. АРФА ДРЕВНЕГО МИРА

Египет. Большинство ученых исследователей старой музыки считает Египет родиной арфы. Это вопрос спорный. Если арфа произошла от лука, то ведь он не был необходимой принадлежностью только египтян. Лук, оружие войны и охоты, имели у себя и скифы, и греки, и иранцы, и ассирийцы и все другие древние народы. На основании этого можно предположить, что арфа родилась от лука у многих народов, и тогда как у греков она преобразовалась в лиру, кифару, у китайцев—в хэ, кин, у турок—в канун, сантир, у индусов—в галемпунг, у славян—в гусли (горизонтальная арфа) и т. д.,— только у египтян она осталась в своем естественном виде и получила права господствующего музыкального инструмента.

Знания об египетской музыке, следовательно, и об арфе, стали разрабатываться сравнительно недавно, а именно—со времени наполеоновского похода в Египет (1798—1799). На египетских гробницах Имая и Роти (4-й и 12-й династий) впервые найдены были учеными изображения арф; древнейшие из них относятся к шестому тысячелетию.

[1] Ирландский поэт (1779—1852 гг.). Его знаменитые «Ирландские мелодии», положенные на музыку Стефенсоном, являются национальными песнями Ирландии.

Помимо этих изображений, гробницы оказались испещренными иероглифами (египетскими письменами), среди знаков которых обнаружили «арфиста», «певца» и «танцора».

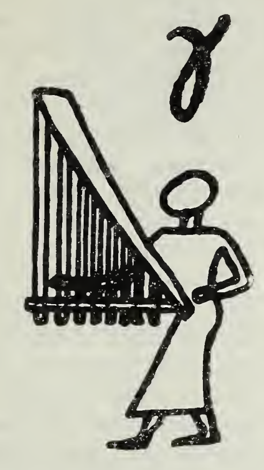


Рис. 1. Арфистка — египетский иероглифический знак (увеличен).



Рис. 2. Древнеегипетская арфа (Тебуни).

Это говорит за то, что арфисты пользовались в стране большой популярностью и что существование арфы в Египте может быть отнесено ко временам значительно более древним, чем изобретение иероглифов и тем более постройки царских могил. Египетское название арфы—тебуни. Происхождение музыки египтяне приписывали своей богине Изиде; бог Таут считался у них изобретателем арфы, первого инструмента на земле; бог света (огня) Пта изображался египетскими художниками играющим на арфе (религиозная картина в Дакке).

Изображения на архитектурных памятниках и папирусах египтян, начиная с 4-й династии и кончая Птоломеями, т. е. на протяжении почти четырех тысяч лет, рисуют нам арфу как во дворцах фараонов, так и в домах аристократов. Вот, например, именитый вельможа и его супруга слушают исполнение своей маленькой капеллы, состоящей из двух арфистов, флейтиста, нескольких певиц и девочки, выбивающей такт колотушками; вот знатная дама, развлекаясь музыкой арфиста, арфистки и трех певиц, делает свой туалет; вот под пение и арфу богатая женщина собирается кормить грудью своего ребенка; вот танцуют молодые девушки, сами аккомпанируя себе на арфах и гитарах; вот под звуки арф поют слепые певцы; вот целому хору певиц аккомпанирует арфист. А вот представлена картина в царском дворце, на которой число арфистов и других музыкантов, не исключая певцов и певиц, так велико, что В. Амброс, известный

музыкальный исследователь, называет это собрание разнообразных артистов всеми «консерваториями музыки» вместе взятыми.

В Египте арфы участвовали во всех родах музыки—культовой, светской, военной и пр. Религия широко применяла арфу при торжественных службах и жертвоприношениях в честь богов и умерших, арфы были обязательным предметом в деле воспитания знатного юношества, без арф не обходилось ни военное шествие, ни народное празднество, ни веселое пиршество с танцами, ни похоронная процессия; они звучали так же для рабочих, подбадривая их силы в тяжелом физическом труде (помимо народных, существовали рабочие песни). Последнее предположение наводит на мысль, что арфа фигурировала не только в домашнем обиходе господствующих классов, но уже в глубокой древности была народным инструментом в полном значении этого слова.





Рис. 3. Египетские арфы в похоронной музыке.

На арфе аккомпанировали пению, играли на ней пьесы соло, затем пользовались ею в качестве составной части небольших ансамблей и оркестра, в который входили лиры, гитары, лютни, флейты и другие инструменты.

Игра арфистов в древнем и среднем периоде египетской истории отмечается «спокойным и величественным характером»; в новом периоде он становится страстным и ярко звучным.

Жизнь древнего Египта шла рука об руку с зарождением и развитием арфы. Об этом пишет проф. Э. Науман:

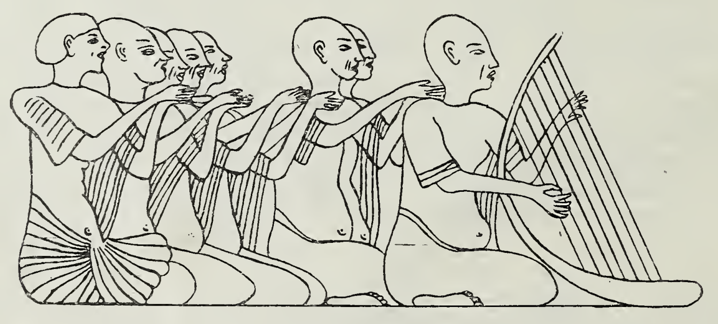


Рис. 4. Египетский арфист аккомпанирует хору певцов.

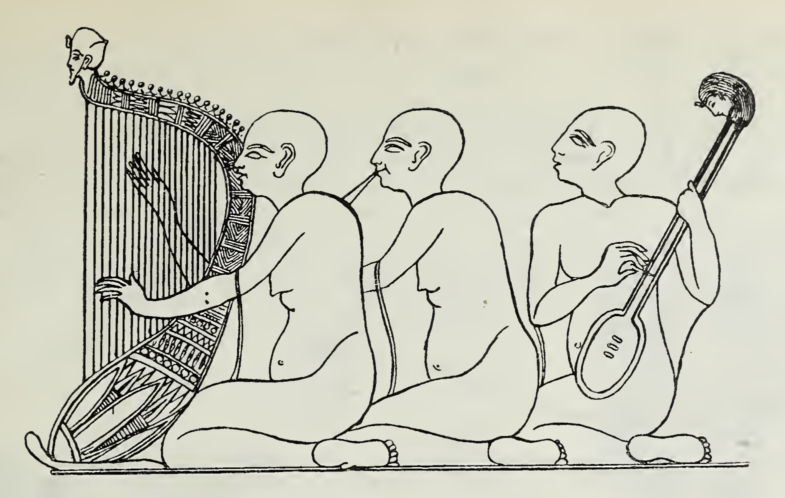


Рис. 5. Египетская арфа в маленьком ансамбле.

«Арфа так тесно связана со всей египетской культурой, что вместе с последней она как возвышается, так и понижается; так же растет с нею и достигает цветущего состояния, как затем опять вместе с нею падает с прежней высоты и исчезает.

Эта связь так заметна, что можно было бы по той или другой форме, конструкции, числу струн и способу игры на египетских арфах указать на важнейшие периоды египетской истории»...

В силу того, что изображения арф встречаются как на древнейших египетских постройках, так и на более близких к началу христианской эры, оказалось легко проследить их историю. Число струн на арфе с двух увеличивается до четырех, шести, восьми и т. д., форма инструмента из дугообразной (лук) постепенно превращается в треугольную, из маленькой, переносной переходит в большую, выше человеческого роста, прочно стоящую на своем широком пьедестале, основание приобретает форму звукового ящика, для натягивания и настройки струн изобретаются колки, простая отделка заменяется богато разукрашенной и т. п.

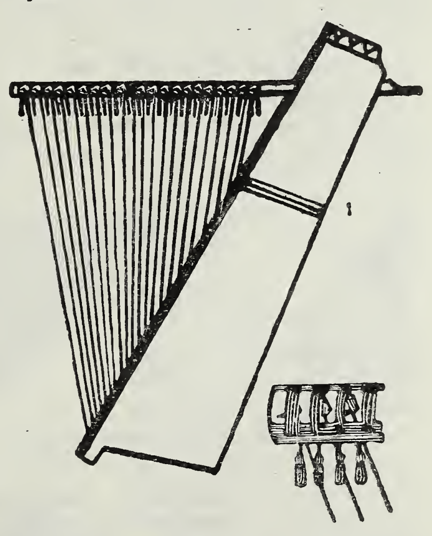


Рис. 6. Египетская арфа саисской эпохи (времени упадка государства, VI—VII вв. до н. э.). Оригинал находится в Лувре (Париж).

Все эти усовершенствования мы наблюдаем уже ко времени 18-й династии. Но наивысшего

своего развития, внешнего и внутреннего (улучшение качества звука), арфа достигает во времена Рамессидов (1464—1110 гг. до н. э.), особенно при родоначальнике 20-й династии, Рамзесе III (1284 г. до н. э.). Про арфу этой эпохи Науман пишет:

«Она (арфа) является в то время поистине царским инструментом. Она приобрела тогда ту стройную живописную форму, которая сохранилась еще и в настоящее время, но превосходила свою нынешнюю сестру величиною, так как ее средняя высота достигала 6 футов. В этот цветущий период на ней было поочередно 13, 18, 21 и даже 26 струн (некоторые историки указывают на 28 струн), и, вероятно, играли на

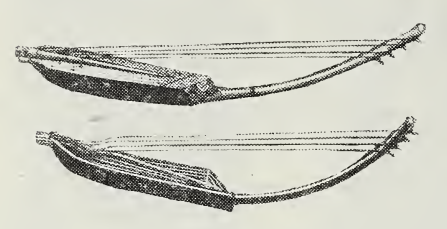


Рис. 7. Египетские первобытные арфы.

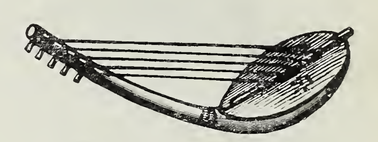


Рис. 8. Египетская арфа—лютня.

ней только жрецы и цари. Этому отвечало и ее наружное убранство. Твердые части имели весьма богатую и тонкую резьбу, были выложены золотом, слоновою и черепаховою костью и перламутром, были украшены символическими фигурами или головами богов, богинь, сфинксов и зверей. Между прочим пестрые цвета и сафьяновый и бархатный верх перевязей придавали этим арфам веселый и праздничный вид. Поэтому следует допустить, что эти роскошные инструменты украшали также, подобно драгоценной мебели, жилища знатных домов, приблизительно так, как наши большие, полированные, как зеркала, рояли с их

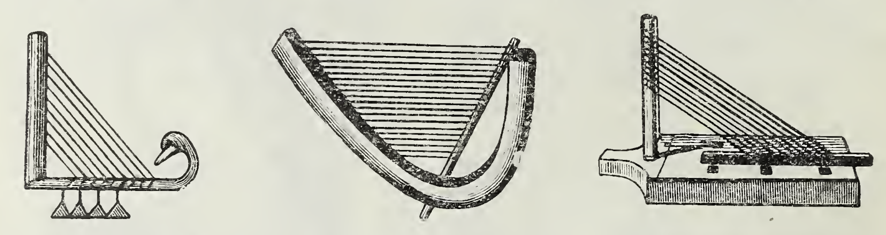


Рис. 9. Различные типы угольных египетских арф.

резьбой, витыми ногами и остальным убранством, украшают и дополняют блестящую современную обстановку».

Особо следует упомянуть о египетских храмовых арфах. Введение арф и других инструментов в храмовую службу приписывают гиксам, покорителям Египта во времена 14-й династии (XVI в. до н. э.). Науман говорит, что «храмовые арфы вырастают в новом государстве в инструменты огромных размеров и звуч-

ности, радующие и импонирующие вдобавок художественным великолепием своего наружного убранства». Число кишечных струн на них доходило до 20.

Судя по стенной живописи, арфисты древнего периода истории Египта находились во время игры в коленопреклоненном положении; наоборот, изображения нового периода показывают нам исполнителей стоящими перед своими арфами во весь рост. На коленях играли рядовые музыканты, стоя—жрецы в храмах. Это не исключает существования в новом периоде, наравне с большими храмовыми арфами, древних маленьких арф, треугольных, носившихся через плечо.



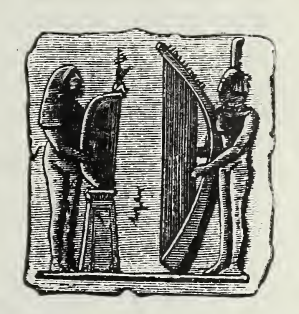


Рис. 10. Различные типы египетских арф.

В Египте певцы и арфисты объединялись в особые касты, и искусство их передавалось из рода в род. Какое социальное положение занимали они? На этот вопрос одни историки отвечают, что исполнители музыки, т. е. в первую голову арфисты, «принадлежали либо к низшему сословию рабов, либо, когда дело шло о культовой музыке, к жреческому сословию» (Браудо); другие же говорят, что «музыканты пользовались у египтян большим уважением» и «занимали отличное положение при дворе. Начальники хора были важными лицами и принадлежали к числу приближенных царя» (В. Амброс, Г. Риман).



Рис. 11. Египетский жрец, играющий на арфе.

После завоевания государства фараонов персидским царем Камбизом (525 г. до н. э.) музыкальная культура

египтян пришла в упадок. Египетская арфа, поднявшись в зените своего развития до великолепия храмового инструмента, постепенно возвращается к старой дугообразной форме, и на ней играют уже не мужчины, а одни только женщины. Новые цари Египта, Птоломеи, обосновавшиеся в Александрии, хотя и покровительствовали музыкантам, но не смогли поставить на ноги старое искусство жрецов-арфистов, и к прежнему своему процветанию оно уже не вернулось никогда.

Сохранившиеся экземпляры древнеегипетских арф можно видеть в музеях Лондона, Берлина, Парижа и Флоренции.



Рис. 12. Иувал, играющий на арфе (из миниатюр чешской рукописной библии конца XIII в.).

Израиль. Вторым народом, у которого арфа пользовалась большой любовью, нужно считать после египтян евреев. Арфа евреев тесно связана с их библейской историей. Основания, как видим, довольно шаткие, что позволяет некоторым историкам скептически отмахиваться вообще от музыкального искусства израильтян, как не имеющего никакого самостоятельного значения. Однако полумифические сведения о еврейской музыке настолько интересны, что умолчать о них не представляется возможным.

Музыка и инструменты израильтян — египетского происхождения, хотя Риман производит еврейскую арфу от финикийской, что будто бы видно из финикийского ее названия — к и н н о р. Что израильтяне позаимствовали у египтян их музыкальную культуру, в том числе и арфу, нет ничего мудреного, так как они сравнительно долго жили в Египте. Библия приписывает происхождение музыки якобы потомку Каина — Иувалу, который был изобретателем киннора и угабха (арфы и флейты) и, кроме того, первым музыкантом на земле. [1]

Риман говорит, что еврейские арфы были меньше египетских и преимущественно в виде треугольника. Науман, наоборот, отмечает существование у израильтян больших размеров многострунных арф, но не отрицает у них и маленьких, как-то: к и н-

[1] Библия на русском языке это место передает так: «Иувал: он был отец всех играющих на гуслях и свирели» («Первая книга Моисея», глава 4, стих 21). Другие историки переводят: «Иувал, от которого ведут свой род играющие на кифаре и на арфе». Третьи упоминают «арфу и орган» и т. п. Сумбурность переводов Библии с еврейского языка отмечалась историками.

нор — переносную треугольную арфу, небель или набель (наблиум) — арфу, на которой играли обеими руками, и псалтирь — арфообразный, обтянутый струнами четыреугольный инструмент.

В лице царя Давида мы имеем величайшего арфиста не только еврейского народа, но и всего древнего мира. Давид играл на арфе с детства; в молодости был пастухом.

Царю Саулу, страдающему припадками гнева и приступами невыносимой душевной тревоги, врачи и приближенные посоветовали «прибегнуть к утешению музыки. Слава Давида как музыканта была уже так велика, что он именно и был приглашен развлекать тоскующего царя». И в самом деле, пение и игра на арфе молодого пастуха подействовали на душевнобольного царя лучше всяких целебных трав и напитков, – нервы его успокоились, и лицо прояснилось улыбкой, как небо после грозовых туч.

Давид, артист-самородок, вообще обладал многосторонними талантами. Мы знаем о его псалмах, которые он не только слагал, но и пел под арфу.

Вступив на царский престол, Давид среди забот по управлению государством не позабыл поэзию и музыку и часто, чтобы заглушить удрученное состояние или излить бурные чувства радости, «ударял в золотые струны своей арфы». Он «не считал унизительным самому аккомпанировать своим гимнам и молитвенным песням» (Риман). Содержание его псалмов согласовалось с их музыкальным сопровождением.

Относительно употребления арф при исполнении псалмов Давида сохранились такие указания: «Хвалите нашего бога арфами»... «На литаврах и на арфах они должны играть ему»... «Возьмем псалтирь и арфу»... — и тут же предлагалось настроить инструменты.

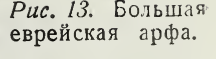


Рис. 13. Большая еврейская арфа.

Арфа упоминалась также и в самом тексте псалмов Давида, например: «Наши арфы мы вешали на ивы, ибо там нам велели петь те, которые держали нас в плену».

Давид ввел музыку в религиозные обряды евреев; арфа и здесь выдвигалась на первый план. При перенесении ковчега из Кириафиарима в Иерусалим пение регента, руководившего всем оркестром, повторяли арфисты, за ними играли музыканты на псалтирях и др. инструментах, сам же царь с арфою в руках «скакал изо всей силы перед ковчегом, изливая свою восторженность в псалмах, смешивавшихся с песнями левитов, радостными кликами народа и торжественными звуками арф, кимвалов и труб».

Псалмы Давида исполнялись в храмах. В отличие от египтян, допускавших на своих богослужениях игру на арфах как мужчин, так и женщин, а в период упадка государства одних женщин, израильтяне позволяли играть у себя в храмах только мужчинам.

Так, исполнение храмовой музыки было поручено Давидом низшему рязряду священнослужителей — левитам, игравшим на кинноре и небеле (Риман). Женщины в качестве исполнительниц священной музыки появляются позже, при Соломоне, во вновь выстроенном иерусалимском храме. Что касается светской музыки, также существовавшей у израильтян, то здесь никаких запретов для женщин не было, напротив, во дворце царя и в домах богатых людей они являлись желанными исполнительницами различных музыкальных произведений, вплоть до танцовальных и хороводных.



Рис. 14. Царь Давид, танцующий с арфою перед ковчегом. Изображенная здесь арфа—своего рода художественный анахронизм, так как передняя колонна на арфе появилась лишь в средние века.

Давид не только сам играл на арфе, но и имел свою дворцовую музыку, развлекавшую его в тесном домашнем кругу и на блестящих пиршествах.

Арфе Давида Байрон посвятил такое стихотворение:

ЕВРЕЙСКАЯ МЕЛОДИЯ

Разорваны струны на арфе забвенной
Царя-песнопевца, владыки народов, любимца небес.
Нет более арфы, давно освященной
Сынов иудейских потоками слез!
О, сладостны струн ее были перуны!
Рыдайте, рыдайте! на арфе Давида разорваны струны!
Гармонией сладкой она проницала
Железные души, медяные груди суровых людей;
Ни слуха, ни сердца она не встречала,
Чтоб их не восхитить до звездных полей
Чудесным могуществом струнного звона;
Священная арфа Давида сильнее была его трона.
Вслух миру царя она славу гремела,
Величила в песнях могущего бога, его чудеса,
Веселием полнила грады и села
И двигала горы и кедров леса;
Все песни ее к небесам возвышались
И там, возлетевши, под скинией бога навеки остались.
С тех пор на земле их не слышно, небесных;
Но кроткая вера еще восхищает слух кротких сынов
Мелодией сладкой тех звуков чудесных:
Они, как от звездных слетая кругов,
Лелеют их души небесными снами,
Которых не может и солнце разрушить златыми лучами.

При сыне Давида, царе Соломоне, утопавшем в восточной роскоши, музыка евреев достигла наибольшего расцвета. Царский оркестр был значительно увеличен, в состав его вошли и женщины. Все они были рабынями царя в полном значении этого слова.

Необходимо добавить, какую роль играла арфа у еврейских пророков. В развитии музыкального искусства израильтян пророк Исайя видел падение нравственности и вырождение народа. Он говорил: «И они имеют в своей изнеженной жизни арфы, псалтиры, тимпаны, свирели и вино и не заботятся о делах господа». Несмотря на такое дурное мнение о музыке, пророки сами пользовались ею в сфере своей специальности. Так, при школах пророков «юноши предсказывали на гитарах, арфах и кимвалах»; пророки, встречая царя Саула, «ударяют в струны своих гитар и арф»; способность Саула прорицать требовала предварительного возбуждения музыкой; пророк Елисей, чтобы вдохновиться для предсказания царю Иосафаду, приказывал: «Приведите мне сейчас же арфиста!» «И когда арфист играл, рука господа осеняла Елисея»... и т. п.

Как бы ни представлялись современному читателю все эти сообщения, арфа как нечто реальное, вкрапленное в полумифические сказания, как видно, имела в духовной жизни древних евреев выдающееся значение.

Финикия, Ассирия и Иран. В области арфы финикияне не создали ничего нового, оригинального, всецело довольствуясь искусством покупных рабов-арфистов и их национальными инструментами. Таким образом ими была заимствована большая арфа из Египта, которой они придали роскошную отделку, превзойдя в этом отношении великолепие египтян; если принять во внимание богатство финикийских купцов-князей, то это вполне естественно. Финикияне были избалованы изнеженной жизнью. Их музыка, находившаяся в тесной связи с человеческими жертвоприношениями богу Молоху, а также со сладострастным культом богини Астарты, не стояла на высоте серьезного искусства египтян и евреев, и они вполне удовлетворялись ею, если она возбуждала их низменные инстинкты и вожделения.

Говоря о маленькой, переносной финикийской арфе — киннор, о которой я уже упоминал, историки подчеркивают, что она сделалась «излюбленным инструментом тирийских гетер». Эти гетеры, а главное, злополучный город Тир, прославившийся своими дурными нравами, дают современным историкам повод цитировать библейские изречения пророков Исаия и Иезекииля. Первый, порицая разврат богатого и многолюдного финикийского порта, предсказывает: «...С Тиром будет то же, что поют о блуднице:— Возьми твою арфу, иди по городу и пой, забытая блудница, дабы вспомнили о тебе!»... Второй говорит: «Я прекращу твои песни, и звуки арф твоих уже не будут больше слышны»... Процветание Тира относится к X в. до н. э. В 573 г. он был покорен Навуходоноссором, а в 332 г. разрушен Александром Македонским.

Наряду с финикийской музыкой, возбуждавшей эротическое чувство, историки упоминают о прекрасном Адонисе, смерть которого послужила содержанием скорбных, жалостных песен, сочиненных финикийскими музыкантами. Без сомнения, характер этих песен вполне согласовался с аккомпанементом арфы.

Относительно ассирийской арфы исторические сведения крайне скудны. Одни ученые рисуют ее нам в виде дуги, другие—в виде треугольника.

Последнее более вероятно, так как в распоряжении исследователей имеется куюнджикский барельеф, найденный на развалинах древней Ниневии и хранящийся теперь в Британском музее в Лондоне. Это скульптурное украшение со дворца Санхериба представляет нам мужчин, женщин и детей, встречающих с музыкой победителя. Всех их — 26 человек, из них 8 арфистов. Арфы у них переносные, треугольные; на некоторых из них, как утверждают историки, играли палочкой (плектрум).



Рис. 15. Ассирийские арфисты во главе триумфального шествия (сцена—барельеф древней Ниневии).

«Наиболее характерна для ассирян — маленькая арфа киннор» (Науман).

Арфы вавилонян и халдеев нужно считать родственными ассирийским.

Об арфе иранцев нам почти ничего не известно. Но есть указания, что она у них была, и притом не завезенная из других стран, а своя, «иранская арфа», фигурирующая под таким наименованием хотя бы в «Арабских рассказах Шехеразады» («Тысяча и одна ночь»). Другим, более ценным доказательством существования арфы у иранцев служит следующий отрывок дошедшей до нас иранской рукописи:

«Что тоскуешь, сын мой? Не печалься, — ты получишь четыре вещи, обладание которыми равняется господству над Ираном. Вместо потерянного коня ты получишь два... Ногти твоего любимого арфиста испорчены; вместо него ты получишь двух арфистов, с которыми ничто на свете не может сравниться. Имена их: Барбуд и Некиза. Затем ты получишь в подарок живописца и девушку по имени Шерин, красота которой затмит солнце».

Несмотря на очевидную любовь иранцев к музыкальному искусству, арфисты, как видим, приравнивались у них к «вещам», т. е. могли быть куплены, проданы, подарены и пр.

Интересно упоминание о «ногтях» арфиста. Современные арфисты ногтями не играют, наоборот, чтобы они не мешали в игре, коротко их стригут. Нужно предположить поэтому, что у древних персидских арфистов, в силу долгой тренировки, практиковался особый метод игры, по которому ногти служили им как бы природным плектрумом.

Греция и Рим. «Любимый инструмент греков—лира; но были и арфы, хотя и не пользовались особым значением».



Рис. 16. Гречанки, играющие на арфе, кифаре и лире (с древнегреческой вазописи).

Рис. 17. Тригонон (греческая арфа).

«Арфа носила полуфиникийское название кинира (киннор) и тригонона (треугольник): греки получили ее из Фригии» (Риман). Тригонон отличался от египетской арфы этого типа тем, что с трех сторон имел богато разукрашенную раму; струн на нем было 11 или 13. Это количество нарушало установившиеся традиции (допускалось не более 8 струн) и было осуждено Платоном и Аристотелем. Однако Аристоксен в этом вопросе не был согласен с мнением своего великого учителя Аристотеля, так как явился преобразователем 15-струнной лиры в 18-струнную. Древнейшие лиры имели только три струны, а затем это количество было доведено до семи.

Одно время борьба в Греции с многострунными инструментами велась не на шутку. Так, когда кифарист Фринис (около 456 г. до н. э.), возбуждавший и удивление, и порицание своей виртуозной игрой, явился в Спарту с новой 9-струнной лирой, эфоры перерезали ему две струны. Этого выдающегося инструменталиста Аристофан в своей комедии «Облака» удостоил следующей оценкою:

«Если кто позволял себе скачки, вычурные трели и переливы,
Как в новейшее время ввел Фринис со своими головоломными прыжками,
Того щедро награждали палками за то, что осквернял дар музы».

Из значительного числа греческих арфообразных инструментов можно назвать **кифару**, **псалтирь**, **форминкс**, **барбитон**, **пектис**, **магадис**, **эпигонион** и др. Все они имели жильные струны (металлических струн греки не знали); греческий писатель Эвфорион считает их однородными. Изучение их стоит на таком крайне неустойчивом фундаменте, что приводит в отчаяние историков. Амброс, например, с горечью восклицает: «Если б только определения греческих инструментов не были бы так шатки и неточны»... Помимо тригонона, более других соприкасался с арфою магадис. Одни исследователи говорят, что магадис имел 20 струн, другие — 30, третьи — 40. Достоверно то, что он строился в октавах; на 20-струнном магадисе получалось в силу этого только 10 тонов. Выражение «магадизировать» значило играть в октавах. Форминкс—золотой, объемистый, тяжеловесный, похожий на арфу — относится ко времени Гомера (около 950 л. до н. э.). На эпигонион натягивали 40 струн. Псалтирь (удлиненная, легкая лира) употреблялся преимущественно для аккомпанемента женскому пению. Пектис походил на кифару. Об устройстве барбитона ничего неизвестно. Последние два инструмента вышли из употребления после иранских войн.



Рис. 18. Играющие на лире греки.

Греческая мифология приписывает происхождение арфы Аполлону, стоявшему во главе девяти муз-богинь. Однако этого бога-юношу мы всюду видим изображенным не с арфою, а с кифарою или лирою в руках. Древнегреческие поэты, рисуя Аполлона непревзойденным музыкантом и исключительным стрелком из «звенящего лука», присваивают ему эпитеты Дальнобьющего и Сладкозвучного, как бы сочетая войну и музыку. В их поэтическом представлении лук и стрелы прекрасного бога превращаются в дивный музыкальный инструмент, нежные звуки которого смягчают горечь душевных страданий и исцеляют телесные раны.

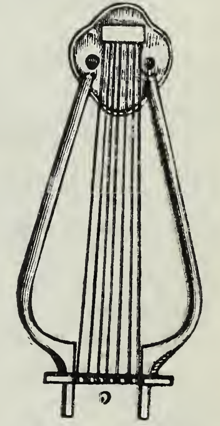


Рис. 19. Греческий псалтирь (легкая лира).

Греция была первым государством древности, в котором музыкальное искусство было свободно и имело своих свободных профессионалов. История сохранила нам имена греческих музыкантов-инструменталистов. Основателем лесбийской школы считается знаменитый кифарист Терпандер (676 г. до н. э.). Одни историки приписывают ему изобретение кифары, а другие говорят, что он только увеличил на ней струны с 4 до 7. Своей чудодейственной игрой он якобы прекратил междоусобицу в Спарте. К нему присоединяются Арион (620 г. до н. э.), Алкей (580) и Сафо (600). Сафо играла на барбитоне и пектисе, сопровождая их звуками пение и декламацию своих поэтических произведений. На этих же инструментах играл Анакреон (ум. в 495 г.).

Сохранился такой миф об Арионе. На состязании кифаристов в Таренте ему присудили первый приз, соблазнивший морских разбойников. Чтобы овладеть ценной добычей, они, выехав в море, решили убить Ариона, но перед смертью позволили ему спеть последнюю песню. Исполнение музыканта очаровало не только людей, но даже дельфинов, собравшихся вокруг судна: когда он, окончив игру и пение, бросился в водяную пучину, эти морские обитатели, в благодарность за полученное эстетическое наслаждение, подхватили его на свои спины и доставили на родину. Действие его игры приравнивается таким образом к музыке мифических Орфея и малютки-бога Эрота.

От музыкального искусства не отстал и поэт Пиндар (522—448 г. до н. э.), игравший, как и все древнегреческие поэты, на лире. Тимофей Старший (446—357 гг.) повернул свое искусство вспять, переделав 7-струнную лиру в 4-струнную. Пифагор (580—500 гг.), надо полагать, играл на лире, хотя в области музыки его считают только теоретиком. Нововведение Фриниса, 9- и 10-струнные кифары, широко распространили в Греции кифаристы Теофраст и Иона с Хиоса. Кифарист Тимофей Младший сопровождал Александра Великого в его военных походах. Все эти инструменталисты были одновременно поэтами, певцами и композиторами. На пифийских играх, посвященных пифийскому Аполлону, кифаристы, одержавшие победу, получали лавровый венок, имена же их прославлялись по всей Элладе.

К концу самостоятельного существования Греции музыка греков, утратив общественно-государственное значение, сделалась простым развлечением богатых классов. Инструменталисты вербовались из обученных музыкальному искусству рабов. Эти последние, соединившись в бродячие труппы и получив название «дионисических артистов» — в честь бога веселия и вина Диониса, явились распространителями греческой музыки по всему тогдашнему миру. Без сомнения, в своей среде они имели артистов на всех греческих музыкальных инструментах, в том числе и на арфе.

В истории музыкальной культуры Рима арфа почти не упоминается. Но это не значит, что инструментальная музыка римлян не знала ее вовсе. Рим, владыка всего древнего мира, в котором сравнительно незначительное число знатных и богатых аристо-

кратов повелевало и пользовалось услугами тысяч рабов, конечно, имел среди них и музыкантов, собранных со всех концов своего разноплеменного государства. Египтяне, финикийцы, евреи и др. народы, у которых в музыкальном обиходе преобладали арфы, нужно думать, принесли к ногам своего могущественного победителя и свое искусство, и свои родные инструменты. Богатый римлянин в одной из комедий Т. Плавта (254—184 гг. до н. э.), отсылая в путешествие своего домоправителя, между прочим поручает ему купить для него арфистку. Понятно, в достоинства арфисток, приобретаемых на рынках с такой же простотой, как продукты для стола, входило не одно искусство игры на арфе, а также и физическая красота, и чем музыкантша была красивее, тем дороже ценилась. Подобные красивые рабыни-арфистки играли своим изнеженным господам как в обстановке домашней жизни, так и на роскошных пиршествах.

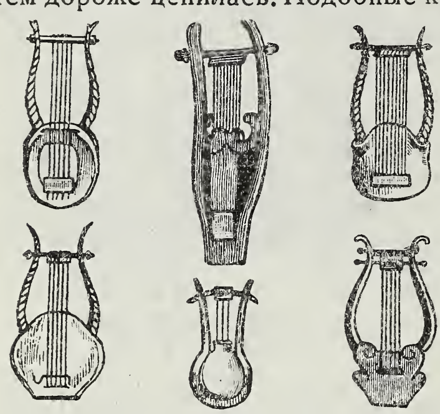


Рис. 20. Римские лиры и кифары (по рельефам и стенной живописи).

Из Греции римляне заимствовали родственные арфе лиры и кифары; на них в лучшие времена существования государства, т. е. когда верхи его еще не были развращены богатством и властью, охотно музицировали знатные молодые римлянки, что признавалось особым видом благородства. Но позже, когда музыка, проникнув в народные массы, стала считаться вульгарным искусством, игра на лирах и кифарах перешла в руки рабов и рабынь. Императоры и знатные патриции выписывали себе музыкантов-виртуозов и виртуозок из Греции. Легкий взгляд на музыкальное искусство, породивши тщеславие, в конце-концов забрался в интимные чертоги цезарей. Император Нерон считал себя величайшим певцом и кифаристом; кто смел не признавать этого, того отправляли в распоряжение подземных богов. «На одном из его любимцев, музыканте Д и о д о р е (не смешивать с музыкальным историком.— *И. П.*), лежала обязанность аккомпанировать пению императора на арфе» (Науман). Музыкальные историки подчеркивают, что с падением нравственности римских граждан пала и их музыка, сделавшаяся профессией авантюристок и иностранцев. Любовь римских «флейтисток» так же легко можно было купить, как и их искусство; им не уступали в данном случае римские кифаристы, пользовавшиеся благосклонным вниманием извращенных знатных дам.

Британия, Галлия и Германия. Кроме греков и римлян, арфа в древней Европе была известна в Британии, Галлии и Германии. Л. Саккетти пишет:

«О первобытной музыке этих народов известно немного. Брага, бог поэзии у германцев, изображался с арфою в руках. Этот инструмент служил для сопровождения песен. Последние представляли хранилище преданий старины и переходили из уст в уста. Певцы, воспевающие героев и славившие былые времена, назывались бардами и скальдами. Они пользовались громадным почетом, потому что возбуждали мужество в слушателях, напоминая им подвиги предков».

Браудо пишет:

«Не только на севере, но и на юге Европы — у готов, имя которых служило своего рода символом беспощадной дикости и жажды разрушения, существовал также весьма разработанный героический эпос, который исполнялся певцами в сопровождении этого инструмента (арфы). У вандалов сохранилось трогательное предание об их последнем короле Голимере, который, попав в плен и чуя приближение смерти, просил подать ему арфу, дабы излить свои чувства в последней горестной песне».

Аналогичную роль барды играли в Галлии, также явившись здесь хранителями героических легенд и мифологических рассказов. Изгнанные из Галлии римлянами и готами, свое дальнейшее существование барды продолжали в Британии, централизовавшись сперва в Уэльсе и на острове Мене, а затем распространившись по Ирландии и Шотландии. Возможно, впрочем, что их деятельность протекала здесь и раньше, так как указания историков относительно этого вопроса весьма сбивчивы.

Арфа была излюбленным инструментом бардов с незапамятных времен. Есть свидетельства, что в Британию—на самый край света, как тогда думали — арфу завезли (1260 г. до н. э.) предприимчивые и отважные финикийские купцы-мореплаватели.

Это была все та же, знакомая уже нам маленькая финикийская арфа—киннор, прочно обосновавшаяся у друидов, жрецов местного культа. Религия друидов, допускавшая человеческие жертвоприношения, преследовалась римлянами и была уничтожена при императоре Клавдии. Но барды, находившиеся в тесной связи с друидами, уцелели и образовали особую касту певцов-арфистов.

Происхождение бардов теряется в древнейшей истории кельтов; основателем их института считается мифический Мерлин. При религиозных обрядах и на пирах барды под аккомпанемент своих маленьких арф пели или декламировали сочиненные ими стихи, прославляя в них деяния богов и героев. В военных походах они, одетые в длинные белые одежды, с лавровыми венками на головах, окруженные многочисленной свитой музыкантов, шли впереди и своими песнями и игрой на арфах воодушевляли воинов, призывая их к героизму и победам.

«В сражениях барды большей частью помещались на каком-нибудь возвышении или скале и оттуда своим пением руководили битвой. Мелодия их была совершенно особенного — дикого, воинственного — характера и по всей вероятности представляла некоторое сходство с нашими маршами» (Фридрих Шубарт).

Большие народные праздники также не обходились без бардов и их искусства. Барды имели значительное влияние на народ и князей. На ежегодных собраниях, на которых, как повествуется в старинных летописях, «певцы пели и нежные руки дев трепетали на струнах»,[1] бардам воздавались королевские почести, и в заседаниях они занимали места рядом с князьями государства.



Рис. 21. Герб Ирландии.

«Такой почет, окружавший певца, нашел себе отражение в старейшем английском праве, в котором за повреждение руки арфиста налагается штраф в четыре раза больший, чем за повреждение руки любого человека свободного состояния» (Браудо).

В поэмах Оссиана[2] барды и их арфа занимают не последнее место, например:

«Во всех важных событиях они (барды) играли роль послов между враждующими племенами, и особа их считалась священною».

«Заиграй на арфе в моем чертоге», — молвил великий Фингал,[3] окруженный молодыми воинами, — и дай Фингалу наслушаться твоих песен. Приятна печаль-радость! Она подобна весеннему дождю, смягчающему ветви дуба, когда молодые листья поднимают свои зеленые головки. Пойте, о барды!»...

Что почет, которым пользовались барды, был далеко не призрачным, видно из факта изображения арфы в качестве символа на национальном знамени Ирландии, на котором она красуется и теперь. В лице Ирландии мы имеем, следовательно, единственное государство, оказавшее музыкальному искусству такое лестное внимание.

[1] Как видим, в эти отдаленные от нас времена на арфах играли не только мужчины, но и женщины.

[2] Знаменитый шотландский бард, живший в III в. О нем упоминается в литературных памятниках XII в. Песни Оссиана, изданные в 1760 г. в обработке Макферсона, оказали большое влияние на развитие мировой романтической поэзии.

[3] Отец Оссиана, король Морвена в Шотландии, герой шотландской национальной саги.

Древняя арфа бардов Галлии и Британии, похожая на инструменты Тира (финикийские), насчитывала всего 11 струн. Но с прогрессом цивилизации форма ее значительно изменилась, число струн увеличилось до 32, и, наконец, появилась характерная передняя колонка, ставшая с тех пор главным признаком отличия западной, европейской арфы от восточной, египетской. В таком новом виде арфа сохранилась у бардов до введения в Ирландии христианства (425 г.). Употреблявшаяся языческими жрецами при религиозном культе арфа в этой же роли перешла и к христианским миссионерам-епископам, которые, паломничая с места на место, пользовались ею при своих проповедях. Церковь пользовалась арфою до XII в., после чего она вошла в обиход только светских граждан.

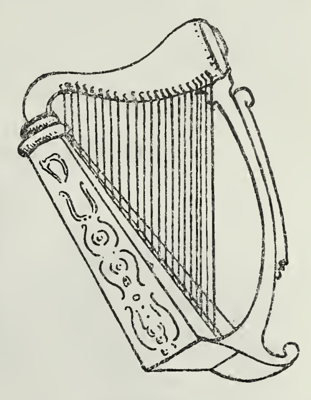


Рис. 22. Ирландская арфа.

Старые арфы, быть может в несколько измененной форме, не исчезли вовсе, а существуют еще и поныне у разных народов Азии и Африки. Так, например, историки коротко говорят о наличии арфы в Индии, по ту сторону Ганга, у бирманов—инструмента в виде кошки, к хвосту которой прикреплены струны; кроме этой, чисто туземной, встречалась индийская арфа, в настоящее время исчезнувшая, построенная по ассирийской модели, а в Бирме можно и теперь еще видеть потомков египетских арф. Интересна арфа хантов и ненцов в Сибири (о ней более подробно я буду говорить ниже), развившаяся совершенно независимо от старых образцов, затем арфы восточного Туркестана и Кореи (старо-корейская), по форме близко похожие на ассирийские, т. е. треугольные, с дугообразными резонаторами, и, наконец, многочисленные, примитивные арфы, родственные по типу древнеегипетским, находящиеся у негров разных частей Африки, особенно в Абиссинии. Современные негры, живущие на западе Африки, подобно древним европейским бардам, под звуки своей арфы прославляют героев, под арфу исполняют свои туземные пляски и под арфу же совершают моления своим богам.



Рис. 23. Старо-буддийская арфа китайского Туркестана.

* * *

Заканчивая обзор старых арф, нельзя обойти молчанием интересных вопросов: что исполняли на них музыканты древности—египтяне, евреи, ассирийцы и др.? Знали ли они гармонию или

ограничивались одной мелодией?— Об этом мы осведомлены еще чрезвычайно мало.

Богато одаренные музыкальными способностями, греки не пошли дальше унисонного пения с инструментальным аккомпанементом, поэтому трудно допустить, чтобы чувство гармонии существовало у народов менее развитых музыкально. Пифагор, долго живший в Египте и хорошо усвоивший музыку этого государства, легко мог бы распространить в Греции гармонию, которая, по уверениям части музыкальных ученых, была известна египтянам. Но этого не случилось. Защитники гармонии у египтян основывают свое мнение между прочим на положении рук играющих арфистов, изображенных на древних египетских постройках: пальцы-де их рук «одновременно захватывают несколько струн», значит, они брали аккорды, т. е. исполняли гармоническую музыку. Это—недоразумение. Дело в том, что, несмотря на различие существующих арфных школ, метод игры на арфе для всех их в принципе остается один и тот же: предварительное вкладывание пальцев на струны.

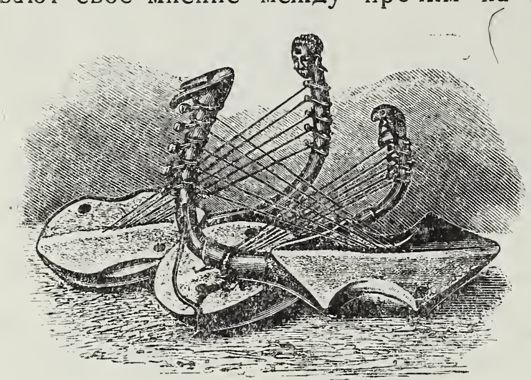


Рис. 24. Арфы негров западной Африки.

Таким образом в игре арфиста хотя бы гаммообразных пассажей, без участия гармонического сопровождения, беспрестанно создаются моменты, когда со стороны кажется, будто его пальцы одновременно лежат на нескольких струнах.

Подобный метод существовал и у древних арфистов (невозможно вообразить себе, чтобы когда-либо существовал другой метод), и поэтому ссылка ученых на одновременное «захватывание», как они выражаются, нескольких струн, является, к сожалению, ошибочной. Это во-первых. Во-вторых, почему в данном случае фантазию художников ученые музыканты принимают за истину? Изображая арфиста за инструментом, ясно, художник не может нарисовать его руки в стороне от арфы, а располагает их на струнах. Но как располагает—вот вопрос. Сошлюсь на живопись. Художники часто выбирали сюжетами своих картин персонажей с арфами: Давида перед Саулом, святую Цецилию, гениев музыки в образе прекрасных женщин, увенчанных лаврами, и т. д. С точки зрения искусства быть может эти картины и превосходны, но изображенные на них арфисты—манекены, приставленные к арфам, а не люди, играющие на арфах.

В самом деле: одни держат инструмент на правом плече, другие на левом, правая рука играет в низком регистре, у самой звуковой доски, левая — в высоком, у самых колков, кисти рук

то свисают книзу, то подняты кверху, красивые пальчики то как будто небрежно дотрагиваются до струн, то как-будто собираются не играть, а вдеть нитку в иголку, и т. п.; из тысячи комбинаций здесь нет только одной—правдоподобной. В общем видно, что художники, за очень малыми исключениями, никогда не приглядывались к игре настоящих музыкантов-арфистов.

Изображения египтян, играющих на арфах, не дают никакой гарантии в том, что древнеегипетские художники были более внимательны, чем их, жившие в более позднее время, коллеги. Какая же цена ввиду этого уверениям, построенным на таком в сущности бездоказательном примере! Однако музыкальные исследователи вместо того, чтобы поискать действительно веские доказательства, хватаются за него, как за нечто неопровержимое, и в конечном итоге впадают в заблуждение.

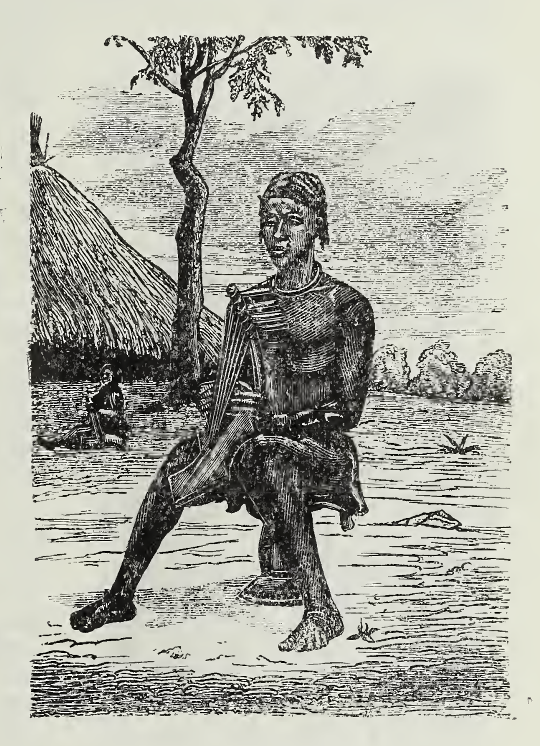


Рис. 25. Негр, играющий на арфе.

2. АРФА СРЕДНИХ ВЕКОВ

Историки отмечают появление арфы в Европе только в средние века, на том будто бы основании, что ее завезли сюда из Азии крестоносцы (XI—XIII в.).[1] О средневековой арфе Риман говорит:

«В начале средних веков чаще всего упоминаются маленькие арфы (Psalter, Salteire, Saltirsanch), трех-или четырехугольные, на которых играли, держа их в руках. В Германии называли **ротта** особый четырехугольный вид, быть может происходивший от уэльской Croth (Chrotta), на которой играли также иногда без смычка — щипком, как это видно на некоторых изображениях. Ноткер (X в.) приписывает ротте 14 струн».

Интересно замечание Наумана:

«Ротта (по-французски la rote или crout, по-романски cruth) встречается уже в IX в. По описанию она напоминает то арфу, то цитру или

[1] Нет исторических указаний, что европейские барды и их арфа, зародившись в глубокой древности, хотя бы на некоторое время прервали свое существование, поэтому «появление» в Европе арфы в средние века, — ни раньше, ни позже—нужно рассматривать, как одну из ошибок буржуазного музыковедения.

инструмент, похожий на **фидель**. Эти противоречия становятся понятными, когда мы узнаем, что средневековые инструменты (в особенности струнные) в различные периоды этой, охватывающей почти тысячелетие эпохи носили различные названия, или даже, что один и тот же инструмент, смотря по эпохе, приобретал другие определения»...

Подобным образом и Браудо считает, что «при современном состоянии науки можно доказать наличность арфы в западноевропейском музыкальном обиходе уже в VIII в. Небольшие инструменты пользовались совершенно исключительной любовью англо-саксонских и ирландских певцов... Северная арфа была любимым инструментом Ирландии... В течение ближайших столетий она сделалась настолько популярным инструментом, что ее именем обозначались чуть ли не все струнные инструменты, распространенные в эту эпоху в Европе»...

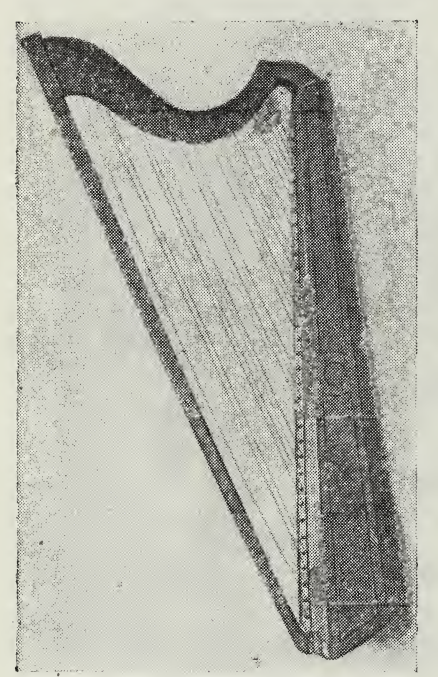


Рис. 26. Средневековая арфа из коллекции Государственного Эрмитажа.

Эти небольшие выдержки я привел для того, чтобы показать как трудно установить ту или иную форму арфы средних веков, раз сами музыкальные исследователи то впадают в, противоречия, то обозначают именем арфы «чуть ли не все струнные инструменты». Исторические сведения о средневековой арфе вообще крайне неясны и противоречивы.

Арфы средневековья, напоминая вначале типы восточных инструментов (египетских, финикийских и др.), в конце-концов приобрели, особенно с внешней стороны, чрезвычайно разнообразную форму. В этом случае фантазия художников не имела границ. В подтверждение этого существует интересный снимок, с ирландской миниатюры VIII в., изображающий царя Давида с арфою. По поводу этого оригинального рисунка Науман говорит, что, «несмотря на варварски обезображенную фигуру царя, и в те отдаленные времена знали арфы и украшали их богато и роскошно». Любители арфы этого времени (980 г.) ревностно культивировали ее не только для сольной, но и ансамблевой музыки, о чем свидетельствуют иллюстрации в псалтырях и молитвенниках.

Англия. Распространению арфы в Англии среди светского общества немало содействовал король северного Валлиса Грифид

аб-Кинан (конец XI и начало XII в.). При нем арфа приобрела чрезвычайную популярность: каждый дворянин, чтобы сохранить или приобрести хорошее положение при королевском дворе, должен был играть на арфе. Игра на этом инструменте считалась признаком особой культурности и интеллигентности. Вошло в обычай развлекаться арфой в интимном обществе и на больших пиршествах; арфа при этом переходила из рук в руки, и каждый из присутствующих исполнял под ее аккомпанемент свою импровизацию. Искусство игры на арфе составляло привилегию аристократии и простому народу было строго запрещено. Строки одного произведения, относящиеся к этому времени, гласят:

На арфе играет лишь тот,
кто свободен и знатен.
Она никогда не звучит
под рукою раба.

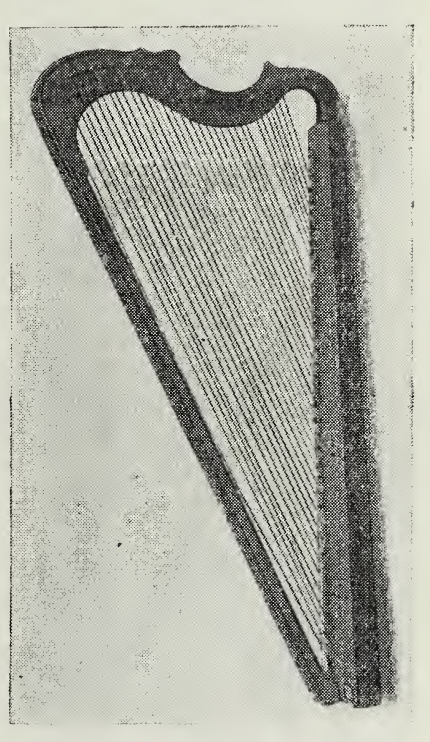


Рис. 27. Средневековая арфа из коллекции Государственного Эрмитажа.

Впрочем запрещение это не могло быть продолжительным. Из дворян-арфистов, очевидно, в конце - концов образовались минстрели —рыцари-певцы, которых в некотором отношении можно поставить в связь с бардами и скальдами. Историк Чеппель пишет:

«Летописи северных народов изобилуют блестящими рассказами о почестях, воздаваемых музыке принцами, которые сами были сведущи в этом искусстве, потому что музыкальный талант стал считаться царственным, что видно из романсов и героических рассказов. Чтобы быть настоящим принцем или совершенным героем, нужно было умение петь с арфой»...

Нетрудно вообразить себе потуги придворных короля Грифида в желании заявить себя арфистами, а также и то комическое положение, в которое они попадали, не имея природных музыкальных талантов!..

Песни минстрелей были эпического или лирико-эпического характера. Впоследствии минстрели превратились в обыкновенных певцов-профессионалов, состоя на службе у знатных людей, а затем объединились в союз, получив право избирать себе короля, особый устав и пр. К концу XVI в. искусство минстрелей стало падать; в 1597 году «королева Елизавета издала указ о пре-

следовании странствующих минстрелей наравне с бродягами».

В Валлисе было три вида арф: королевская, дворянская и учителей музыки; в зависимости от этого, конечно, и отделка их была разная. Играли на них только правой рукой, а левой, укорачивая струны, изменяли строй. Следовательно, уже в то время арфа не удовлетворяла исполнителей своим однообразным диатоническим строем, и они, прибегая к самому примитивному способу изменения его, делали первые попытки к усовершенствованию инструмента. Не вдаваясь в подробное описание, историки говорят в общих чертах, что арфы средних веков доходили до 97—80 сантиметров высоты и имели 4 октавы. Струны были кишечные и латунные, дававшие красивый, благозвучный тон, а с XII в. появляются и крученые. С XV в. арфа начинает принимать удлиненную готическую форму, которая осталась общим типом и для современной арфы с педалями.



Рис. 28. Средневековая арфа из коллекции Государственного Эрмитажа.

О степени любви британцев к арфе можно судить по тому, что она вошла даже в кодекс гражданских законов, по которым кредитор, описывая имущество своего должника, не имел права отнимать у него арфу, другими словами, гражданину, лишившемуся материальных благ, оставлялись в удел драгоценнейшие звуки арфы, дающие ему моральное утешение в его житейских невзгодах.

Об изменении арфы у бардов я уже упоминал. Но, очевидно, эти изменения пошли дальше, так как историки (Риман, Саккетти и др.) говорят, что ирландские и уэльские барды пользовались треугольной кимврской арфой большого размера, называвшейся телин (Telyn, Telein), по-бретонски Telén, или старой гальской (Clâirscach, Clârsach, Claasagh).

В Ирландии и Уэльсе искусство бардов достигло высокой ступени развития в VI в. В этих государствах арфа считалась не только любимым, но национальным инструментом.

Судьба средневековых бардов-арфистов не лишена интереса, как и их древняя история. В Уэльсе преобразования ордена бардов, а также права и привилегии их устанавливались королевскими указами.

В Ирландии барды имели поместья и особые преимущества. В различных городах страны для них устраивались музыкальные состязания; судьи, назначаемые самими королями, раздавали лучшим певцам-арфистам награды. Позднее эти состязания были запрещены. С введением христианства древние национальные предания в поэзии бардов смешались с картинами и образами нового культа, в результате чего получился оригинальный цикл сказаний о короле Артуре, тесно связанный со сказаниями о св. Граале.

Со времени завоевания Генрихом II Ирландии (1171 г.) барды начали приходить в упадок. Однако они надолго еще сумели сохранить свои национально-патриотические песни, несмотря на то, что часто подвергались преследованию со стороны английских королей; жизнь их была нерадостной.

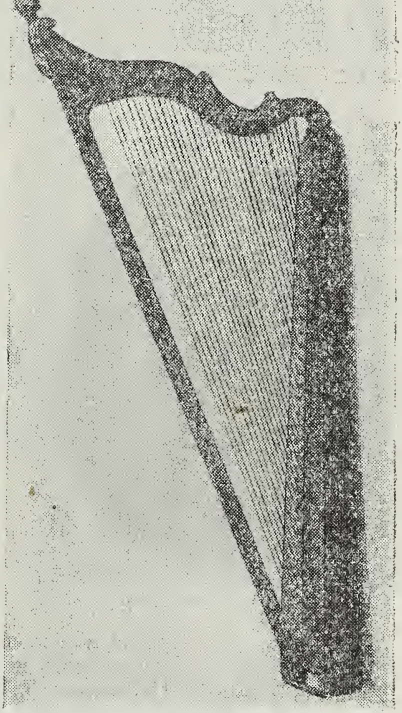


Рис. 29. Средневековая арфа из коллекции Государственного Эрмитажа.

Особенно в XVI в., когда в Англии происходили бесконечные раздоры и кровавые столкновения на религиозной почве, существование так называемых «еретических арфистов» было не только тяжелым, но прямо-таки ужасным. Хроника того времени (царствование Елизаветы) рассказывает, как притеснялись и подвергались гонению барды, их семьи и сторонники.

Дело дошло до того, что в Ирландии лорд Барримор издал приказ: хватать и вешать всякого музыканта-арфиста. Такая суровая мера будто бы должна была покончить с национальным движением ирландцев.

Восстания ирландцев, в которых бардам принадлежали главные роли, всегда жестоко подавлялись. В 1690 г. в битве при Бойне, барды-арфисты были окончательно побеждены, после чего многие из них скрылись за границу, а в самой Ирландии игра на арфе или надолго затихла, или ушла в подполье.

МОЛОДОЙ ПЕВЕЦ

На брань летит младой певец,
Дней мирных бросил сладость;
С ним меч отцовский—кладенец,
С ним арфа—жизни радость.
«О, песен звонких край родной,
Отцов земля святая,

Вот в дань тебе меч острый мой,
Вот арфа золотая»!
Певец пал жертвой грозных сеч,
Но, век кончая юный,
Бросает в волны острый меч
И звонкие рвет струны:
«Любовь, свободу, край родной,
О, струны, пел я с вами.
Теперь как петь в стране вам той,
Где раб звучит цепями?»

(Т. Мур, из «Ирландских мелодий».)

В 1283 г. произошло покорение Уэльса Эдуардом I, что поставило уэльских бардов под угрозу гибели. Однако они оказались более счастливыми, нежели их ирландские товарищи, и, не теряя своего политического и социального положения, просуществовали до владычества Елизаветы.

Окончательное распадение бардов в Ирландии, Уэльсе и Шотландии относится к XVII в.

В настоящее время от бардов Англии осталось лишь одно их наименование, являющееся синонимом поэта.



Рис. 30. О'Каролан (O'Carolan) Тёрло, один из последних ирландских бардов, род. 1670 г., ум. 25 марта 1738 в Альдерфорд-Гаузе (Roscommon); ослеп 16-ти лет от оспы и уже с 22 лет сделался странствующим певцом.

Арфа мощного Тары, чьи звуки далеко
Раздавались когда-то над стихшей толпой,
На обломке стены ныне спит одиноко,
Как былого свидетель немой.
Так проходит веков горделивая слава,
Так минувшего молкнет и память, и гром.
И в застывших сердцах, как потухшая лава,
Все мертво и безмолвно кругом.

(Т. Мур, из «Ирландских мелодий»).

Сохранившиеся экземпляры средневековых арф можно видеть в некоторых хранилищах Европы, между прочим у нас, в ленинградском государственном Эрмитаже. Древнейшая арфа этого времени находится в Дублине, она имела «семь, девять или двенадцать металлических или кишечных струн» (Саккетти). Интересна арфа в Эдинбурге, ошибочно называемая «Король Бриам»; на ней играла королева Шотландии Мария Стюарт (казнена Елизаветой в 1587 г.).

Одни историки говорят, что арфа бардов Ирландии и Шотландии перешла на континент, сперва во Францию, к провансальским трубадурам, а затем в Германию, к миннезингерам; другие утверждают совершенно обратное.

Франция и Германия. Поэзия и музыка трубадуров и миннезингеров центральной Европы были неразлучны с игрой на арфе. Этим рыцарям-певцам предшествовало искусство бродячих музыкантов, называвшихся во Франции жонглерами, а в Германии — шпильманами. Бродячих музыкантов считают прямыми потомками древних дионисических артистов. Существуют письменные доказательства, что в XIII в. они уже были организованы в особые цеха и имели своих предводителей. До нас дошли следующие «правила» жонглеров, позволявшие им надеяться на верный заработок:

«Умей хорошо выдумывать рифмы и хорошо вести словесный спор, умей живо ударять по барабану, заставляй звучать красиво лиру, умей подбрасывать маленькие яблоки и ловить их на острие ножа, показывать фокусы картами и прыгать сквозь четыре обруча, умей играть на мандолине и на гитаре, натягивать на колесо (струнный инструмент с кругообразным корпусом) семнадцать струн, обращаться с арфой и хорошо сопровождать пение на жиге. Жонглер, ты должен уметь чинить девять инструментов с десятью струнами. Если ты сам умеешь хорошо играть, то тогда выполнишь все требования. Пусть же звучат у тебя и лиры и бубенцы».

Как видно из этих «правил», жонглеры пользовались и арфой. Более веским доказательством существования у них арфы служат сохранившиеся рисунки, на которых они изображены с арфами в руках.

Песни средневековых жонглеров, отражавшие полуязыческие верования, быт народа и подвиги героев, были совершенно противоположны музыке церковников и, понятно, не могли нравиться последним. В силу этого церковь относилась к жонглерам крайне враждебно. Имея в своем распоряжении власть и господствующее право, религия жестоко карала преступную, на ее взгляд, деятельность жонглеров. Бродячих музыкантов приравнивали к ворам, мошенникам, отлучали от церкви, не допускали к совершению христианских таинств и пр. Даже гражданский закон был против них: например, на удар шпаги музыкант мог ответить таким же ударом, поражая однако не своего оскорбителя и противника, а только тень его. Несмотря на неблагоприятные условия своего существования, жонглеры, в качестве хранителей народного песенного творчества и создателей техники игры на разных музыкальных инструментах, — сыграли большую культурную роль, повлиявшую на развитие музыкантов последующих поколений.

Эти бездомные комедианты, всюду гонимые правительством и церковью, потерявшие, как говорили о них, честь, стыд и совесть, были вместе с тем желанными гостями народа на его больших праздниках, шумных ярмарках, в военных лагерях и пр.

Оказывая крестьянам разные мелкие услуги, перенося с места на место политические и другие новости, они в общем заменяли им теперешние почту и газеты и пользовались в их селах и деревнях полным гостеприимством.

Искусство трубадуров развилось на почве творчества бродячих музыкантов: как у первых, так и у вторых вначале имелся даже общий репертуар повествовательных, сатирических, любовных, танцовальных и других песен. Главным образом трубадуры воспевали женщин, честь и свободу, т. е. то, что было для них дороже всего и составляло цель их жизни. К себе на службу они нанимали жонглеров в качестве аккомпаниаторов на арфе и пр. инструментах.



Рис. 31. Жонглеры (со старинной миниатюры).

Жонглеры в качестве композиторов и исполнителей принадлежали к лучшим музыкантам своего времени, да в интересы трубадура и не входило иметь у себя на службе плохого специалиста. Заниматься музыкой самим—на это благородные рыцари не шли или в силу личных неспособностей, или считая ремесло музыканта унижением своего дворянского достоинства. С течением времени этот взгляд их на инструментальную игру изменился. Трубадуры подвизались на юге Франции, в Провансе, а труверы на севере.

Науман говорит:

«Арфа была распространена не только в Англии, между нормандскими, шотландскими и ирландскими знатными дворянами (минестрелями), но также была любимым инструментом певцов-рыцарей северной Франции».

К этому он добавляет, что «троваторы и трубадуры Италии и Испании предпочитали арфе гитару».

Из многих трубадуров и труверов наиболее известны: Гильом, граф Пуатье и герцог Аквитании, Конон де-Бетюн, Пейр Кардиналь, Шателен де-Куси, Тибо, граф Шампании и король Наварры,

Бертран де-Борн, Адам де-ла-Галль и др. Труверов считают творцами многоголосия.

В развитии гармонической музыки арфе, как наиболее приспособленной в игре аккордами, особенно в аккомпанементе пению и декламации, должно быть отдано первенство перед всеми другими музыкальными инструментами. Участие арфы в зарождении и развитии многоголосия не подлежит никакому сомнению.

Немецкие миннезингеры, преимущественно уроженцы Швабии, Баварии, Тироля и Верхней Австрии, в искусстве поэзии и музыки были независимы от провансальских трубадуров; кроме того, обходясь без помощи жонглеров, они сами аккомпанировали себе не маленькой треугольной арфе. Гарвинус ставит миннезингеров ниже трубадуров. Интересна параллель между первыми и вторыми историка литературы И. Шерра. Он пишет:

«Напрасно стали бы мы искать у миннезингеров — за исключением разве одного Вальтера, и то относительно — мужественно-оппозиционного направления, которым наполнены песни трубадуров, бранного духа Бертрана де-Борна, пылающей ненависти к римской иерархии и духовенству Пейра Кардиналя, восторженной любви к свободе, гордой энергии, шумного веселья турниров и пиров—всех этих признаков здорового, мощного поколения людей. Особенно противно у миннезингеров их выслуживание перед князьями и выпрашивание подачки, что делает из них каких-то попрошаек. В своей узкой сфере, женски мягкой и по-немецки сентиментальной, миннезингеры создали песни, которые сердечностью тона еще и теперь могут подействовать на юношеские впечатлительные умы, но зрелому уму покажется, наконец, скучным это бесконечное пение об уходе зимы и наступлении весны, эта однообразная и большею частью отвлеченная повесть о радостях и страданиях любви...»

К искусству миннезингеров иронически относился и Шиллер.[1]

Жизнь и деятельность немецких миннезингеров, как и их собратьев — французских трубадуров, относится к XI—XIV вв. Из них наиболее значительны: Генрих фон-Фельдеке, Кюренбергер, Дитмар фон-Айст, Шперфогель, Генрих фон-Морунген, Реймар Старший, Вольфрам фон-Эшенбах, Готфрид фон-Страсбург, Вальтер фон-дер-Фогельвейде, Тангейзер и пр. Готфрид Страсбургский в своей поэме «Тристан» упоминает между прочим об арфе; герой поэмы, как повествует автор, «в тот час играл так сладко на арфе, что звук последней прокрался в сердце Изольды». Поэт заставляет также Тристана хвалиться разнообразием своих музыкальных талантов, в том числе игрой на арфе.

Миннезингер Генрих Мейссенский, прозванный Фрауенлоб (1260—1318 гг.), изображен на сохранившейся парижской миниа-

---

[1] Это различие между миннезингерами, с одной,—и трубадурами и труверами, с другой стороны, объясняется, как это указывал проф. Иванов-Борецкий,—большей экономической и политической отсталостью Германии того времени по сравнению с Францией.

тюре XIII в. в роли руководителя музыкального ансамбля; один из его исполнителей играет на маленькой арфе.

Арфа труверов, миннезингеров и менестрелей значительно отличается от древних арф.

Действительно, в этом легко убедиться, если сравнить арфу минстрелей XIV в. с древнеегипетской арфой, так как разница в общем строении и частных деталях резко бросается в глаза Несмотря на это, некоторые средневековые арфы имели сходство с древними инструментами, например, саксонская арфа XVI в. напоминала еврейскую арфу набель, хотя и отличалась от своего предка звуковой доской корпуса, изогнутой верхней линией и пр.; приблизительно то же самое можно сказать о 15-струнной арфе IX в.

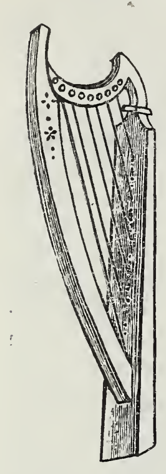


Рис. 32. Арфа минстреля (XIV в.).

Арфу XI в. можно видеть на барельефе бошервильской церкви св. Георгия в Нормандии: представлен средневековый оркестр, бо́льшая часть музыкантов которого «украшена коронами и, быть может, изображает собою царей Давида и Соломона, или даже... императора Константина и короля Магнуса» (Науман).

В XIV в. музыкально-поэтическая деятельность миннезингеров постепенно угасла, перейдя в общество горожан, преимущественно представителей разных ремесленных цехов, известных под именем мейстерзингеров. Последний миннезингер, упомянутый выше Генрих Мейссенский, был в то же время основателем мейстерзанга (Науман). Главою мейстерзанга считается знаменитый Ганс Сакс, по профессии башмачник (1494—1576 гг.).

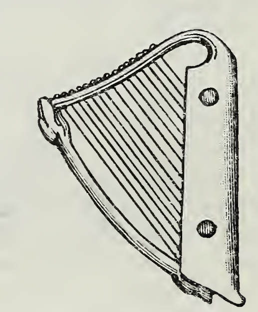


Рис. 33. Треугольная арфа.

С искусством миннезингеров и мейстерзингеров связаны два капитальных произведения Р. Вагнера — «Тангейзер» и «Нюренбергские мейстерзингеры». Историческую личность Тангейзера (род. в первой половине XIII в.), рыцаря-певца, участника крестовых походов, Вагнер украсил ореолом народной легенды. Партии арфы в опере «Тангейзер» композитором уделено настолько исключительное внимание (состязания певцов происходят под арфу), что без арфы это произведение прямо-таки неисполнимо. Не менее значительна партия арфы в опере «Мейстерзингеры», в которой выступления певцов также не обходятся без арфы. Это говорит за то, что пение немецких средневековых рыцарей и ремесленников представлялось художест-

венному чутью великого музыканта не иначе, как с аккомпанементом арфы.[1] Однако относительно мейстерзингеров это исторически неверно, так как, по словам Наумана, «музыка мейстерзингеров была исключительно одноголосной и без инструментального сопровождения. Это тем более удивительно, что музыкальные инструменты как в Нюренберге, так и в других певческих центрах того времени стояли на достаточно высокой степени развития». В доказательство этого Науман приводит взятое из книги Р. Женэ изображение музыканта, органного мастера Конрада Паумана, прославленного в одном из стихотворений мейстера Rosenblüt'а:

«Пауман уроженец Нюрнберга и славился там своей музыкальностью и органным мастерством. Как видно из прилагаемого снимка, Пауман был не только знатоком органа: на его могильной плите изображены также а р ф а, л ю т н я и виола (Vielle). Пауман переселился впоследствии в Мюнхен, где и скончался в 1473г.»

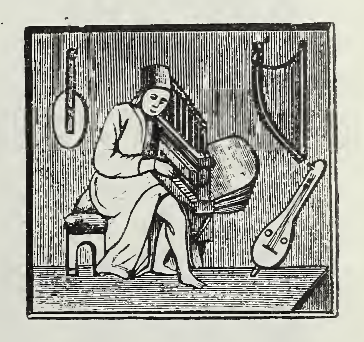


Рис. 34. К. Пауман, род. слепым около 1410 г. Автор трех органных сборников (Fundamentum organisandi) и др. пьес.

Арфа не чужда была и живописи таких знаменитых художников, как Массейс (1460—1530 гг.), Альбрехт Дюрер (1471—1528гг.), Ван-Дейк (1591—1641 гг.), Рембрандт (1606—1669 гг.), Миньяр (1612—1692 гг.) и др. В большинстве случаев их картины, написанные на религиозные сюжеты, изображали мадонн с ангелами, играющими на арфах, разных святых, музицирующих на том же инструменте, Давида с арфою перед Саулом и т. п. К этим произведениям можно отнести любопытную иллюстрацию, «представляющую огромный исторический интерес»,[2] взятую из сочинения «Der Weisskunig» немецкого живописца Ганса Буркмейера (1473—1531 гг.), на которой арфа представлена в оркестре под управлением короля Максимилиана.

Как видим, арфа того времени была не только аккомпанирующим инструментом в руках певца-одиночки, но играла видную роль также в средневековом оркестре.

Прогресс музыкального искусства, начиная с многоголосия в IX в., развития светской музыки в XII—XIV вв., контрапункта в XIV—XVI вв. и т. д., далеко перегнал арфу, застывшую, подобно

---

[1] В «Мейстерзингерах» написано два любопытных аккомпанемента пению для Laute (немецкое название лютни), на участке немногим больше двух октав; но исполнение партии поручено арфе. Объяснить это можно тем, что композитор хотел дать приблизительно тот инструмент, который мог бы употребляться мейстерзингерами, т. е. с небольшим числом струн, в среднем регистре и почти без хроматического изменения тонов.

[2] М. Глинский, «Очерки по истории дирижерского искусства»,— «Музыкальный современник», ноябрь 1916 г.

египетским сфинксам, в тесных оковах своего диатонизма, полученного ею в наследие от глубокой древности. Некоторые арфисты сознавали музыкальную бедность своего инструмента, но большинство из них не замечало ее. Когда священник Роберт Нуген,



Рис. 35. Арфист в средневековом оркестровом ансамбле.

живший в XV в., сделал интересное изобретение, приспособив на арфе ряд добавочных струн в верхнем положении, благодаря чему исполнитель получил возможность играть правой рукой мелодию, а левой аккомпанемент, то эта новость была встречена тогдашними арфистами враждебно; никто из них не поддержал ее, и арфа осталась в своем прежнем виде. Есть указания, что были и другие нововведения в этом роде, например, попытки перевести

диатонизм арфы на хроматику при помощи особого ручного механизма; но они также остались безуспешными. Очевидно, усовершенствование арфы таким образом, чтобы оно пришлось по вкусу всем арфистам, не принуждая их к большей новой выучке, оказалось слишком трудной задачей, и на арфу просто махнули рукой. Однако и простая диатоническая арфа имела своих виртуозов. Так, например, знаменитый глава Неаполитанской школы композиторов, Александр Скарлатти (1759—1725 гг.) «славился как виртуоз на арфе» (Л. Саккетти).

Гораздо легче прошли нововведения относительно арфообразных инструментов собственно потому, что изобретатели не встретили на этом пути никаких серьезных препятствий.

Арфа в своем чистом виде не сдвинулась с мертвой точки даже в XVII в. Это видно из того, что известный мастер того времени, Джон Рихард, продолжал выделывать свои арфы по старым образцам (к сожалению, ни один экземпляр его изделий не дошел до нас).[1] Музыка XVI и XVII вв., поднявшись на высокую ступень совершенства, еще более подчеркнула убогое положение арфы в смысле мелодии и гармонии. Новым требованиям времени арфа решительно не удовлетворяла, и поклонники ее сильно над этим призадумались.

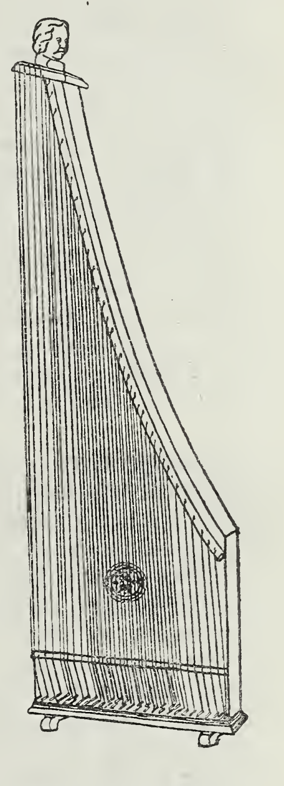


Рис. 36. «Давидова» или остроконечная арфа XVII и XVIII вв.

Россия. Арфа у наших предков имелась в форме лука, так же как и у древних египтян; конечно, преобразование лука в музыкальный инструмент пришло к славянам независимо от Египта.

А. Фаминцын, опубликовав свои чрезвычайно интересные изыскания о гуслях, доказал, что о древнерусской музыке есть что рассказать. К сожалению, в этой области сделано еще очень мало. Имеющиеся в нашем распоряжении материалы представляют далеко неполную картину роли арфы в истории русской музыкальной культуры. Все русские ученые, а также и иностранные, посетившие Россию (Лебрен, Штелин, Гютри и пр.), употребляют выражение «горизонтальная», «лежачая» арфа. Под тем же наименованием «арфы» гусли упомянуты в «Энциклопедическом лексиконе» (1838 г.), а затем

[1] Средневековые арфы делались не только арфными мастерами. Например, знаменитый тирольский скрипичный мастер Каспар Тиффенбруккер (ум. около 1570 г.), предшественник Амати, Страдивари и др., выпускал и арфы своего изделия, что видно из сохранившегося его портрета, на котором он изображен со скрипками, лютнями, маленькой арфой и другими инструментами.

в старинных словарях Зизания (1596 г.), Берынды (1627 г.) и Азбуковнике (XVI в.).

Гусли принадлежат к самым старым русским музыкальным инструментам. Некоторые ученые предполагают, что они занесены к нам из Византии, а туда попали из Азии — колыбели европейской музыкальной культуры.

«На памятниках XI в. встречаются изображения струнных инструментов, по типу своему сближающихся с византийско-русскими гуслями или «лежачей арфой», вероятно, заимствованной Западной Европой с Востока... Корпус гуслей в старину строился из явора (platanus), это доказывается наиболее употребительным эпитетом их: яворчатые (т. е. яворовые) или чаще, с перестановкою букв — яровчатые... Число струн на древних русских гуслях (первобытные гусли имели 5 струн), вероятно, подвергалось таким же колебаниям, как и число струн однородных с гуслями инструментов западноевропейских. Так, например... колебалось и число струн (а равно и объем) средневековых арф, имевших от 11 до 25 струн... Струны были металлические, по выражению былин и песен, — «золотые» или «золоченые»... Металлические струны наиболее звонки, оттого и самые гусли обыкновенно называются «звонкими», «звончатыми», «звончистыми»... Играют на гуслях всегда сидя» (А. Фаминцын).

Инструменты, аналогичные русским гуслям, но с небольшими видоизменениями мы находим и у наших ближайших соседей: — кантеле, — у финнов, каннель — у эстов, канклес — у литовцев, куаклес — у латышей. Обо всех этих инструментах подробно говорит Фаминцын. Проф. Веске довольно обстоятельно описал в 1875 г. гусли эстов — «эстонскую арфу», как он именует ее. Народная легенда передает, что эта «арфа изготовлена самим богом», как победный результат состязания с дьяволом, построившим волынку и гармонику. Арфа считалась священным инструментом. «Если играть на ней в присутствии больных, то они не умирают, за редкими исключениями; а игра в присутствии покойников предохраняет прочих людей на продолжительное время от смерти»... В одном из кенигсбергских журналов за 1847 г. Гетгольдом написана статья о «литовской арфе», на которой было 9 кишечных струн. Ее называли «псаломной» или «Давидовой арфой» и уверяли, «будто именно таковою была арфа, на которой играл царь Давид». Кстати, про Давида:

«В западноевропейских манускриптах IX по XI в. Давид обыкновенно изображается играющим на квадратном псалтире. Это, по замечанию Куссемакера, свидетельствует в пользу существовавшего в то время взгляда на псалтирь, как на орудие наиболее благородное и наиболее приличное для прославления бога. С XII же столетия псалтирь в руках Давида обыкновенно замещается арфой» (Фаминцын).

Интересна очень распространенная в Японии арфа «кото», сходная с русскими гуслями. Все эти «арфы» кое-где еще сохра-

нились, но, к сожалению, они всюду вытесняются современной гармоникой.

Редкие экземпляры гуслей имеются в музеях Ленинграда, Гельсинки и других городов.

Другим музыкальным инструментом древней и средневековой Руси, наиболее близким арфе, был псалтирь. На существование в России псалтиря указывает между прочим замечательный путешественник и ученый А. Олеарий (1594—1671 гг.). Он говорит, что «видел на пирах москвичей XVII в. струнный инструмент, на котором играли, держа его близ груди и пальцами перебирая на нем струны, как на арфе». Олеарий называет его псалтирем (Psaltir). В словаре Берынды псалтирь толкуется так: «песница, арфа». Изображение псалтиря в виде треугольника можно видеть на русских миниатюрах XIV в. Количество струн на псалтире было неопределенным: древнейшие инструменты имели их от 6 до 15, в XIII в. это число доходило до 32, а в XVI—даже до 76, вернее, до 38 пар, так как они настраивались попарно.

«Струны псалтирей, по свидетельству Герсона, были серебряные или состояли из смеси золота и серебра. Они издавали острые звуки и требовали мягкой игры» (Фаминцын).

Исполнителями на гуслях, псалтирях и других старинных инструментах являются, в первую очередь, скоморохи, затем вообще граждане разных городов, особенно Москвы, как богатые, так и бедные, а также крестьяне; последние играли преимущественно на гуслях простейшей, первобытной формы.

О происхождении скоморохов все историки говорят одно и то же.

«Вопрос о происхождении скоморошества на Руси до сего времени [1] крайне неразработан и подает еще повод к произвольным толкованиям. Господствует мнение об иноземном происхождении скоморохов, мнение в общем довольно правдоподобное, хотя пришли ли они к нам из Византии, где двор императоров кишел всякого рода гистрионами, мимами, мумерами, или впервые зашли они к нам с запада, определить трудно...»

«...О скоморохах напоминают названия нескольких урочищ в восточной Галиции (четыре деревни Скоморохи, одна Скомороче, одна Скоморoше) и в Люблинском округе...» (А. Веселовский).

По свидетельству «Стоглава», скоморохи ходили «предпочтительно толпами, под предводительством одного или двух лиц из своей среды, как бы храня в этом отголосок прежнего воинственно-кочевого характера своей жизни».

Участь скоморохов совершенно тождественна судьбе их западноевропейских товарищей—жонглеров. По словам современников и историков (Олеарий, Михневич и др.), гонения на музы-

[1] Автор подразумевает 1870 г.

кантов, особенно в XVII в. при царе Алексее Михайловиче, приобрели силу закона; светское пение и игра на музыкальных инструментах рисовались тогдашнему правительству как «бесовское наваждение». С 1649 г. на воевод посыпались указы за указами, в которых предписывалось иметь за скоморохами «крепкое смотрение», чтобы нигде никаких «позорищ» и «игрищ» не было, рекомендовалось «имать их» (скоморохов) и «бить батоги», а «будет скоморохи с бесовскою игрою объявятся в другорядь», то таковых «бить кнутом нещадно» и брать с них «заповеди» (штрафы), а инструменты их «велеть ломать без остатку». Приблизительно в это же время, по инициативе патриарха, были собраны все музыкальные инструменты, какие только нашлись в Москве, сложены на пять телег, вывезены за Москву-реку и там сожжены.

Михневич, говоря, что «поганские» гусли, «отрицаемые строгими учителями церкви, в глазах народа находят себе полное оправдание, как инструмент наиболее приличный для вящшего восхваления имени божия», в то же время подчеркивает лживость православного духовенства:

«Те же самые уста, которые беспощадно отрицали, например, «гудение струнное», как забаву, как свободное искусство, те же уста повседневно поучали словами псалма: «Хвалите бога во гласе трубном, хвалите его в псалтири и гуслях, хвалите его в тимпанех и лице, хвалите его в струнах и органе».

Профессия русского артиста в XVII в. была приравнена к разврату, вообще унижена до последней степени. Музыканты даже на юридическом языке пренебрежительно именовались «шпынь», «рекше глупец, плясец, гудельщик, свирельщик» и пр., они не пользовались покровительством государственной власти, считались слугами сатаны, людьми презренными и подлыми, а их музыкальные инструменты — «бесовскими гудебными сосудами», «треклятым» изображением дьявола. Характеристику этого отношения господствующих классов к артистам Михневич заканчивает словами:

«Положение скомороха, «гудельщика», игреца было положение парии, которого только тот не преследовал и не презирал, кто не хотел. А между тем скоморох в рассматриваемый период был единственным представителем народно-русской артистической области, как певец, актер и музыкант!»

Немудрено после всего этого, что скоморохи в этих условиях часто позволяли себе, «не довольствуясь гонораром, получаемым за свое искусство от доброхотных дателей», не только брать «сильно» у деревенской публики то, что им нравилось, а при удобном случае во время своих скитаний даже грабить на больших дорогах прохожих и проезжих...

Фаминцын пишет, что около середины XVII в. бродячие ватаги скоморохов постепенно сходят со сцены, а оседлые более

или менее перерождаются в музыкантов и сценических деятелей на новейший западноевропейский лад.

История просвещения в России полна курьезов. Если при царе Алексее Михайловиче батогами изгоняли музыкальное искусство из обихода общественной и частной жизни, то уже при сыне его, Петре I, наоборот, в деле культурного насаждения музыки для тех, кто упрямился ею заниматься, батоги играли поощрительную роль. Об этом злобно писал в своих записках ганноверский резидент при Петре, Вебер (жил в СПБ. с 1714 по 1719 г.), что, мол, «русским как науки, так и музыку нужно вбивать и преподавать батогами, без чего они ничего себе усвоить не могут».

Михневич к этому добавляет:

«Несомненно одно, что при введении заморской музыки в те стремительные времена дубинке и батогам работы было не мало. Ни с артистами, ни с зрителями не церемонились».

Была ли у скоморохов арфа в ее естественном виде? Судя по некоторым чисто случайным указаниям, можно предположить, что была, хотя положительного ответа на этот вопрос у наших историков я не нашел. Смутно об этом говорит И. Липаев: «На обедах у царя Михаила Федоровича играли на скрипках, арфах»... И еще у него же: «В «Памятниках» Ветринского упоминается об Апостольском постановлении, воспрещающем христианам играть на скрипке, на арфе, на лире, ослушники же будут лишены за то таинства причастия»... Надо заметить, что русские летописи, по свидетельству музыкальных писателей (Фаминцын, Иванов и др.), под словом «гусли» разумели всевозможные струнные инструменты, в том числе и арфы. Затем новые материалы в этой области, а в особенности работы Н. Привалова, устанавливают, что «русский народ за время своего существования имел большое разнообразие музыкальных инструментов»; перечисляя эти инструменты, историки упоминают и арфу. Следовательно, отрицать наличие арфы в музыкальном обиходе наших предков нет никаких оснований. Для разрешения данного вопроса ценными являются сохранившиеся изображения арф: фреска киевского Софийского собора (XI в.) и картина, взятая из лицевого сборника XVIII в. — искушение св. Исаакия. Если рис. 37 может вызвать сомнение в том, изображен ли на нем русский или византийский скоморох (Иванов замечает, что по костюму он не отличается «от западных менестрелей и трубадуров того же времени»), а также какой инструмент фигурирует на нем — арфа или псалтирь (по-моему — арфа), то картина «Искушение Исакия» демонстрирует нам типичную арфу. Предположив, что рисунок этот сделан русским художником, можно прийти к выводу: арфа в XVIII в. и, по всей вероятности, в XVII в. у нас существовала, так как художник, без сомнения, нарисовал ее с натуры. Никакой выдумки, никакой фантазии в ней не видно, она вполне реальна. Кстати, изображенная арфа отчасти похожа на чешскую арфу с крючками, которую лет

30 тому назад я случайно видел в руках чешской уличной певицы, бойко аккомпанирующей на ней мотив у своей национальной песни «Kde domov muj».

Весьма любопытное явление представляет собою сибирская арфа, фигурировавшая в качестве экспоната в 1896 г. на Всероссийской выставке в Н.-Новгороде. Ее описали в «Русской музыкальной газете» за тот же год Н. Финдейзен и И. Липаев. Арфа вывезена от остяков и других народов, населявших б. Томскую и Тобольскую губернии. Сами они называют свою арфу то «лебедем», то «журавлем», смотря по тому, из какой она местности.



Рис. 37. Арфист XI в. (со стенописи киевского Софийского собора).

«Лебедь, на мой взгляд,—род древней простонародной арфы. Название его оправдывается его... формой, действительно напоминающей форму лебедя, как мне приходилось встречать на старинных картинках, узорах, фресках и т. д. Выставленный экземпляр представляет из себя деревянный корпус такой же лебединой шеей, на голове которой (с отломанным клювом) выточенная фигура животного (овца?), тоже с отломанной головой. Около шеи привязан целый пук каких-то тряпок (Липаев пишет:

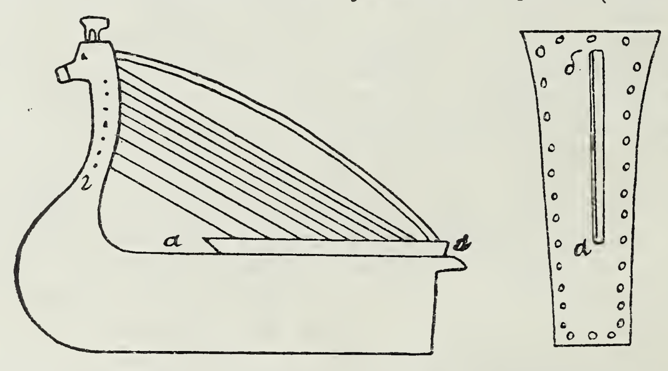


Рис. 38. «Лебедь»—сибирская арфа. Рядом изображена дека инструмента: по линии *аб* натягиваются струны, по краям всажены металлические гвоздики для украшения.

«головка шейки перевязана синими, красными, черными тряпочками, служащими украшением»)... На деке корпуса—вбиты металлические с круглыми головками гвозди—по 12 вдоль и по 3 на концах» (Финдейзен).

На арфе 9 проволочных струн, но Липаев насчитывает их 10 и говорит, что «бывает и более, сообразно величине «журавля» — следовательно, арфа была разного размера. Корпус инструмента похож на барку, служит резонатором. На шейке художественная резьба. Строй неизвестен.

«При щипке струн «журавля» звук получается меланхолический, продолжительный, напоминающий звук нижних струн мандолины (Липаев).

«Лебедь» принадлежит к музыкальным инструментам глубокой древности. Так как европейская культура и ее развитие почти совершенно не затрагивали в течение многих веков дикого быта народов, заброшенных в глушь суровой Сибири, то, конечно, арфа их также не подвергалась никаким переменам. Существование «лебедя» на далеком севере Азии подтверждает взгляд на зарождение арфы в разных концах земли, помимо египетских образцов.

Говоря о средневековой арфе, Браудо вспоминает сибирского «лебедя»:

«Отличительной чертой этой европейской формы является наличность переднего деревянного ребра, гарантирующего прочность настройки. Но и этот признак нельзя считать исключительным для средневекового европейского инструмента. Он принадлежит и древнегреческому тригонону (треугольной арфе) и арфе хантов, хотя о последних трудно сказать, под влиянием каких обстоятельств они приняли эту конструкцию».

Один взгляд на изображение «лебедя» говорит, что «переднее ребро», находящееся сверху, служит вместо ручки. Если ручку отбросить, то станет ясно, как неудобно держать и, особенно, переносить эту арфу.

Что же касается «прочности настройки», то вряд ли «ребро» улучшает это качество, так как весь инструмент, судя по виду, сработан довольно основательно.

Кроме перечисленных стран, арфа была любимейшим инструментом и у скандинавских народов.

В Скандинавии скальды (IX—XIII вв.) играли приблизительно такую же роль, как барды в Англии. Затем арфу находим на континенте: в Голландии, Швейцарии, Богемии,[1] Венгрии, Польше[2] и в других странах. Вообще этот, можно сказать, универсальный инструмент как в своем естественном виде, так и в форме арфообразных инструментов является неразлучным спутником человеческой культуры от древнейших веков до нашего времени, и мы находим его у всех живших и ныне живущих на земле народов.

---

[1] Здесь арфа в старину была весьма распространена, что наблюдается и теперь.

[2] Сведения у польских писателей Варгацкого, Совинского и др.

3. АРФА НОВОГО ВРЕМЕНИ

В конце XVII в. в Тироле к струнам арфы была изобретена весьма примитивная механика в виде крючков, и с этого момента инструмент вступил в период новой истории своего существования. В отличие от древних и средневековых арф, чрезвычайно разнообразных по своему внешнему виду, арфа нового времени характеризуется единым типом инструмента, одинаково употребляемого всеми культурными странами. Постепенное развитие арфы можно подразделить на следующие пройденные ею четыре этапа:

1. Простая крючковая арфа—с конца XVII ст. до 1720 г.
2. Крючковая арфа с педалями Гохбруккера (à croché) — с 1720 по 1786 г.
3. Первоначальный вид арфы С. Эрара с простым движением механики (simple mouvement à fourchette)—с 1786 по 1815 г.
4. Усовершенствованный вид арфы С. Эрара с двойным движением механики (à double mouvement à fourchette) — с 1815 г. и до наших дней.

Незначительные уклонения с этого пути, давшие хроматическую арфу Пфрангера (непрактична вследствие большого числа струн), арфу-лютню Эдварда-Лайта, представлявшую оригинальное соединение двух инструментов в один (1798 г.), беспедальную арфу Лиона (1898 г.) и т. п., прошли для четырех указанных типов арф почти без всякого влияния.

Крючковая арфа имеет 30 и более струн, объемом от большого C до трехчертного d. Строится в C-dur. В верхнюю часть инструмента, у колков, для настройки всажены подвижные крючки, по одному на каждую струну, повышающие ее на полтона; если нужно, исполнитель ставит крючок на диез или, делая обратный его поворот, приводит его в первоначальное положение бекара. Таким образом на крючковой арфе можно играть только в диезных тональностях, но для этого нужно перестроить предварительно каждую струну отдельно, что сопряжено с потерею времени. Бемоли в своем чистом виде крючковой арфе недоступны. Кроме этого недостатка, левая рука арфиста отвлекается от игры поворотами крючков, предоставляя исполнение одной правой, что также является большим ее минусом. В настоящее время крючковую арфу можно встретить лишь в руках дворовых музыкантов; она служит им для аккомпанемента пению, сольным инструментам и пр. Играют на ней преимущественно стоя. Она сравнительно легка, и уличные арфисты носят ее на ремне через плечо.

Уличная игра на арфе, имея большую давность, особенно широко была распространена в Италии, Венгрии, Богемии и других странах. Указания относительно этого попадаются как в музыкально-исторических сочинениях, так и чисто беллетристических. Например, Улыбышев, описывая пребывание Моцарта в Праге (1786 г.), замечает: «Все улицы оглашались звуками «Фигаро», даже слепцы в кабачках должны были разучить «Non piu andrai, farfallone amoroso», чтобы собрать слушателей

вокруг своей скрипки или арфы»... Уличные арфисты, а в особенности арфистки, не всегда пользовались симпатиями общества.

«Арфистки (ведь арфа звалась специально женским инструментом) пошли по наклонной плоскости: пока молоды, пока хороши собою, они составляют хоры в загородных увеселительных местах, конкурируя, иногда вполне успешно, с цыганами; но пропадал голос, исчезала красота, — и вчерашняя царица неслыханных кутежей с арфою на плече бродила по улицам Петербурга, заходя во все дворы, и дрожащей рукой извлекала

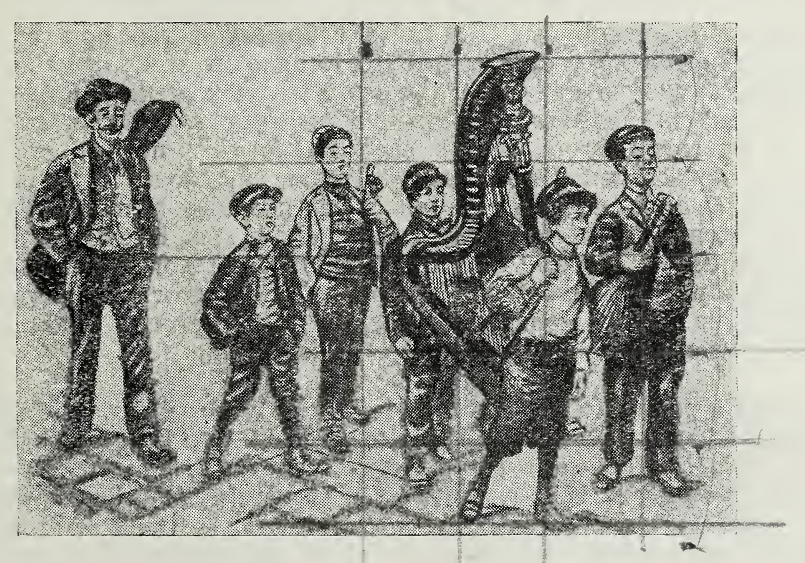


Рис. 39. Уличные музыканты-итальянцы в Триесте.

хилые звуки из своего инструмента... В награду невзыскательная публика петербургских углов бросала медяки, да художник-юморист изображал историю артистки на столбцах юмористического журнала»

(Столпянский).

В 1720 г. инструментальному мастеру Гохбруккеру из Донаувёрта (Бавария) удалось изобрести к арфе механику с пятью педалями, повышавшими на полтона струны C, D, F, G и A, т. е. инструмент, построенный в C-dur, приобрел еще пять мажорных тональностей и три минорных — всего с C-dur девять. Очевидно, эта арфа просуществовала очень короткое время, так как историки о ней почти не упоминают.

Арфа того же Гохбруккера с семью педалями для каждой ступени диатонической гаммы, сменившая пятипедальную, оставила в истории инструмента глубокий след. Нажимая педали ногами, арфист тем самым приводил в действие верхние крючки, повышавшие все одноименные звуки на полтона. Натуральный строй арфы был в Es-dur, т. е. три педали были бемольные (H♭, E♭, A♭) и четыре — бекарные (F, C, G, D). Приводя бемольные

педали в положение бекаров, арфист получал C-dur'ный строй, а бекарные педали, в положение диезов, — E-dur'ный строй. На исходной тональности в Es-dur изобретатель остановился, вероятно, потому, чтобы дать композиторам возможность пользоваться и бемольными и диезными строями, если и не в полной мере, то хотя бы в некоторой их части. На арфах в Es-dur, с объемом в пять октав, играли почти на всем протяжении XVIII в.; Берлиоз в своей «Инструментовке» (1848 г.) называет их «старинными или античными» арфами. Не считая энгармонических возможностей, Es-dur'ная арфа Гохбруккера имела 8 тональностей мажорных и 5 минорных. Ее главное преимущество при сравнении с простой крючковой арфой состояло в том, что педали, освободив исполнителя от труда поворачивать крючки левой рукой, позволили ему свободно играть двумя руками. Вместе с этим, новый механизм арфы имел и свои недостатки: педали стучали, струны, прижимаемые крючками, выходили из своего первоначального положения, создавая трудности в позиции пальцев, теряли чистоту тона, преждевременно портились и т. п. Несмотря на эти несовершенства, вполне извинительные при полной новизне дела, арфа Гохбруккера обратила на себя внимание многих выдающихся музыкантов и музыкальных мастеров. Из арфистов этой эпохи следует упомянуть о Крумпгольце и Надермане.

«Крумпгольц (Krumpholtz), Иоганн Баптист, знаменитый виртуоз на арфе, род. около 1745 г. в Злонице близ Праги, ум. 19 февраля 1790 г. в Париже; вырос в Париже, где отец его был полковым капельмейстером. В 1772 г. Крумпгольц концертировал в Вене и остался там преподавателем игры на арфе; в 1773—1776 гг. он был членом капеллы кн. Эстергази и учился у Гайдна композиции. Тем временем слава его возросла и он предпринял большое концертное турнэ по Германии и Франции; в Меце Крумпгольц женился на г-же Мейер, которая под его влиянием превратилась в виртуоза на арфе, и отправился в Париж, где его ожидали большие триумфы, в особенности после того как Надерман изготовил по его указаниям арфы с двумя педалями — усиливающей и заглушающей звук. Крумпгольц навел также Эрара на мысль об арфе с двойной педалью. Приведенный в отчаяние изменой жены, бежавшей с молодым человеком, Крумпгольц утопился в Сене. Его композиции для арфы (6 концертов, 52 сонаты, вариации, квартеты со скрипкой, альтом и виолончелью, дуэты для арф, симфония для арфы, 2 скрипок, флейты, 2 валторн, виолончели и др.) ценятся и по сие время» (Риман).

«Надерман, Франсуа Жозеф, выдающийся виртуоз на арфе и композитор для этого инструмента, род. в 1773 г. в Париже, ум. 2 апреля 1835 г. там же; ученик Крумпгольца, с 1816 г. королевский придворный арфист, с 1825 г. профессор игры на арфе при консерватории и вместе с братом Анри владелец унаследованной от отца фабрики арф. Надерман издал два концерта для арфы, 2 квартета для 2 арф, скрипки и виолончели, несколько трио для 3 арф и для арфы с другими инструментами, дуэты для арфы с фортепиано, арфы со скрипкой или флейтой, а также сонаты и другие произведения для одной арфы и

руководство к прелюдированию и модулированию для арфы и фортепиано».

«Брат его—Анри, род. в 1780 г., фабрикант арф, сам был посредственным арфистом, но все же состоял как в королевской капелле, так и в консерватории помощником своего брата. В 1835 г. он вышел из консерватории. Арфы, которые он фабриковал, принадлежали к числу крючковых старинного типа, и он тщетно старался конкурировать с двойными педальными арфами Эрара (написал против последних даже несколько брошюр)» (Риман).

Под крючковой арфой «старинного типа», упомянутой в биографии А. Надермана, нужно понимать, конечно, арфу Гохбруккера. А. Цабель в своей брошюре «Слово к гг. композиторам» к этому добавляет, что изобретение Гохбруккера

«...дало сильный толчок дальнейшему развитию арфы и побудило инструментальных мастеров и вместе с тем арфистов Надермана и Кузино (из которых каждый старался перещеголять друг друга в изящной отделке) делать арфы с педалями à croché по системе Гохбруккера, согласно современным требованиям, но строили их тщательнее, прочнее и старались отличать их от других арф богатством внешней отделки».

Арфу Гохбруккера Гендель применил в своей оратории «Эсфирь» (1720 г., первая редакция), а Глюк—в опере «Орфей». Эти два композитора, если не считать Д. Каччини, К. Монтеверди и С. Ланди, являются первыми проводниками арфы в оперную музыку в том смысле, как это понимается нами теперь. Относительно Глюка, употребившего арфу в «Орфее» «для особых эффектов», Цабель говорит:

«Недостаток строения старинных арф состоял в том, что под так называемым звуковым седлом (Klangsattel) к каждой струне был прикреплен крючок, который по мере надобности сокращал длину струны. Так как эта процедура делалась во время игры левой рукой, то эта рука была настолько занята, что не могла брать аккордов в басах. Этим обстоятельством объясняется, почему партия арфы в опере Глюка «Орфей» написана так, что арфист играет только одной правой рукой, между тем как роль басов исполняют контрабасы оркестра».

Цабель, очевидно, был неверно осведомлен. Глюк написал своего «Орфея» в 1762 г., а арфа Гохбруккера изобретена в 1720 г., т. е. на сорок два года раньше. В силу этого трудно поверить, чтобы инструмент Гохбруккера, как наиболее совершенный для своего времени, был бы неизвестен Глюку и чтобы он предпочел ему примитивную крючковую арфу. Для крючковой арфы партия «Орфея» не подходила и своей тональностью в четыре бемоля. Правда, она не подходила и к арфе Гохбруккера, но зато на последней ее можно было сыграть энгармонически или заранее перестроив на полтона ниже лишь одну струну D. Чем же объяс-

няется тогда игра партии одной рукой? Я полагаю, здесь виновата не крючковая беспедальная арфа, а фантазия композитора. В данном случае автор, несмотря на мифологический сюжет, по-видимому, исходил из той предпосылки, что Орфей мог играть только на лире или кифаре, т. е. на инструментах с малым числом струн, звучащих в среднем регистре, и поэтому он и поручил арфе, наиболее подходящей для этой роли, игру одной правой рукой, без басов, которых на древнегреческих инструментах не имелось.

Арфа Гохбруккера, несовершенства которой более понятны нам, чем музыкантам конца XVIII века, играла видную роль в изысканных салонах высшей аристократии и при дворе короля Людовика XVI, главным образом благодаря уже упомянутым арфистам Крумпгольцу и Ф. Надерману. Помимо консерватории, эти виртуозы имели много учеников в домах известных богачей и любителей музыки. Примером увлечения игрой на арфе может служить французская писательница С. Жанлис (1746—1830 гг.), автор множества сентиментально-исторических романов. В ее мемуарах говорится, что в Пасси в 1759 г. она познакомилась с известным арфистом Жефре — «царем Давидом», как его называли в кругу учеников и поклонников. Питая необычайную страсть к арфе, Жанлис испросила у матери позволения брать у него уроки. Она занималась на арфе по 7—10 часов в сутки. Жефре был не только превосходным арфистом, но в такой же степени и пианистом, и заставлял свою ученицу проигрывать на арфе как специально арфную, так и фортепианную литературу из произведений Альберти, Скарлатти, Рамо, Генделя и др. Конечно исполнение этой музыки во многом зависело от технических возможностей самой арфы.

Из других арфистов, полулюбителей-полупрофессионалов, следует упомянуть о французском драматурге П. Бомарше (1732—1799 гг.). Его известность началась с того, что он «приобрел должность «Contrôleur de la bouche»—контролера кухни при королевском доме», которую сумел совместить с преподаванием игры на арфе дочерям Людовика XV.

Бомарше был очень одарен музыкально и не только играл на арфе, но «сделал некоторые усовершенствования в этом инструменте». В чем заключались эти усовершенствования —об этом историки умалчивают.

Интересны также данные о молодой арфистке де-Гюин, упоминаемой историком Улыбышевым в его «Новой биографии Моцарта». Герцог, ее отец, во время пребывания Моцарта в Париже в 1778 г. пригласил его давать ей уроки композиции, предварительно заявив ему: «Я не хочу сделать из моей дочери великого композитора; она не должна уметь писать оперы, арии, концерты и симфонии, но только большие сонаты для своего инструмента, какие вы пишете для вашего». Моцарт был якобы в отчаянии от малоуспешности своей ученицы, о чем жаловался в письме к своему отцу. Леопольд Моцарт ответил ему:

«Ты дал всего четыре урока м-elle де-Гюин и хочешь уже, чтобы она имела мысли и бегло писала их!!! Не думаешь ли ты, что у всех такой гений, как у тебя?! Барышня не имеет музыкальных идей?! Да, но она имеет превосходную память (герцогиня наизусть играла на арфе до 200 пьес). Что же! при помощи применения ее воспоминаний можно приучить ее «à voler poliment» (вежливо воровать). Какова будет родительская радость при звуке сочинений дочери, исполняемых ею самою! Человек, пользующийся таким доверием наверху, разве мог бы в чем-нибудь отказать человеку, доставившему ему такое наслаждение: все пути к славе и состоянию были бы открыты счастливому учителю!! Да, это счастье—такое знакомство, как герцог де-Гюин!».

Как видим из этого сообщения, арфисты того времени при желании могли обладать большим репертуаром для своего инструмента.

Наряду с только что упомянутыми арфистами из привилегированных классов, известными своим аристократизмом и талантами, более ценными являются сведения об арфистах средних кругов трудящихся, людей скромных, незаметных, бескорыстная любовь которых к арфе, понятно, могла быть запротоколена историей благодаря лишь счастливому случаю. Например, в биографии И. Гайдна (1732—1809 гг.) говорится:

«Отец его (композитора) был каретник и умел немного играть на арфе. В часы отдыха он занимался музыкой, аккомпанируя на этом инструменте пению своей жены. Исполнявшиеся песни так глубоко запечатлелись в памяти маленького Иосифа Гайдна, присутствовавшего при этих домашних концертах, что он помнил их до глубокой старости» (Л. Саккетти).

Честь изобретения педалей к арфе оспаривает у Гохбруккера упоминаемый некоторыми историками П. Фельтер (Нюренберг, 1730 г.), а в качестве конкурентов С. Эрару эти же историки выдвигают Огинского и Кузино. Про Огинского у Римана говорится:

«Огинский... Михаил Казимир, гетман Литовский, род. в 1731 г. в Варшаве, ум. в 1803 г. там же; содержал в своем поместье Слонице оркестр и усовершенствовал арфу; автор польских песен».

К этому Перепелицын добавляет: «виртуоз на многих инструментах, преимущественно на арфе». Вот и всё. Очевидно, изобретение Огинского относительно арфы было мало значительным, иначе оно не предалось бы полнейшему забвению. Совершенно иная судьба постигла изобретение двух французов Кузино (Cousineau), живших в Париже в середине XVIII в. Занявшись усовершенствованием арфы Гохбруккера, они вместо его крючков приспособили латунные палочки и, главное, добились перестройки ее посредством педалей во всех тональностях. Эта интересная

арфа, вполне законченная ими в 1782 г., с отлично работающей механикой во всех отношениях, к сожалению, не осталась нам в наследие, и в настоящее время следы их изобретения утеряны. В. Магильон[1] доказывает, что Кузино, сконструировав арфу с двойным действием педалей, предупредил Эрара более чем на тридцать лет.

Две арфы XVIII в. системы Гохбруккера, одну в 36, другую в 37 струн, можно видеть в Ленинградском Государственном Эрмитаже.

Арфа Гохбруккера проникла и в пределы России. Начавшийся при Петре I стремительный поток в Россию иностранцев, преимущественно учителей по разным отраслям знаний, не прекращался, а все время усиливался, в особенности при Екатерине II. В искусстве это особенно отразилось на музыке и театре. Среди армии иностранных музыкантов, значительная часть которых входила в состав императорского оркестра, были, конечно, и арфисты-виртуозы, и арфисты-учителя. Так, в тогдашних «С.-Петербургских Ведомостях» читаем:

«Некоторый арфянист живет в Большой Мещанской у купца Зейферт который с успехом учит по нотам на Давыдовой арфе, также продает привезенные из немецкой земли Давыдовы арфы» (1776 г.).

«Желающие обучаться играть на арфе могут адресоваться в Б. Мещанскую, д. 99» (1788 г.).

«Г. Радлоф у Красного моста в Гейдемановом доме желает охотников обучать на арфе и уверяет, что они будут им довольны».

«Некто, зная обучать легким способом играть на арфе и имея несколько свободных часов, предлагает в сем почтенной публике свои услуги, подробнее осведомиться могут в Большой Мещанской в д. № 98, у часовых футляров мастера Зандра» (1803 г.).

Столпянский пишет:

«Петербуржцы не только обучались игре на арфе, причем в 20-х годах XIX столетия высказывалось убеждение, что «арфа есть инструмент, единственно сделанный для прекрасного пола, ибо сила мужской руки всегда производит звуки резкие, неприятные, обнажающие струны», но и наслаждались игрою на арфе в концертах. В XVIII в. и начале XIX в. концерты на арфе были заурядным явлением».

Приведенное выше мнение меломанов чисто поверхностное, его нужно понимать, конечно, в качестве комплимента «прекрасному полу», ибо, как известно, многие женщины-арфистки обладают некрасивым, сухим тоном и, наоборот, есть немало арфистов, имеющих мягкое, приятное туше.

---

[1] Род. 1841 г., музыкальный писатель, хранитель инструментального музея Брюссельской консерватории.

«Одним из первых музыкантов, выступивших в Петербурге, был арфист Иоганн Христов Гохбрикер, который, видимо, вполне обосновался в Петербурге, так как о нем упоминается, начиная с 1745 г. вплоть до 1762 г.» (Столпянский).

В «С.-Пет. Вед.» за 1762 г. приводится такое объявление:

«На адмиралтейской стороне в Малой Морской у трактирщика Гейса славный гарфенист Гохбрикер по понедельникам и воскресениям до полудни будет играть на гарфе особливого рода».

В тех же «С.-Пет. Вед.» за 1774 г. говорится:

«Приехавший сюда Николай Кельснер будет производить на разных инструментах музыку, т. е. на арфе и всяких других музыкальных орудиях, также мужское и женское пение. Зрелище будет в Рижском трактире у Вальстрома по полудни около 3 часов с произвольною платою. Впрочем рекомендуем свои услуги обществу».

Загадочные слова объявления—«на гарфе особливого рода» — несомненно означают педальную арфу Гохбруккера. Но тогда возникает вопрос: если Гохбрикер жил в России с 1745 г., то почему свой концерт «на гарфе особливого рода» он давал только в 1762 г., а не раньше? Быть может лишь к 1762 г. он, окончательно оставив крючковую арфу, научился играть на арфе Гохбруккера (обращение с педалями, понятно, потребовало новой выучки?), или же «на гарфе особливого рода» он играл уже давно, но в это время ему представилась необходимость подчеркнуть свое отличие от какого-либо конкурента, хорошо игравшего на старой крючковой арфе?

Интересно сопоставить тожество имен—Гохбрикера, упомянутого выше виртуоза-арфиста, и изобретателя педалей к крючковой арфе Гохбруккера. Но есть ли это одно и то же лицо? Гохбруккер, сконструировавший инструмент с педалями в 1720 г., вполне мог бы играть в концертах в 1762 г., несмотря на свой уже почтенный возраст: возможно однако, что «славный гарфенист» Гохбрикер был его родственник, человек более молодой, приехавший в далекую Россию со своею «гарфой особливого рода» искать счастья, которого он не нашел у себя на родине. Во всяком случае, связь Гохбрикера с Гохбруккером не исключена...

В 1785 г. состоялся концерт арфиста Немечина, в 1807 г.— концерт 9-летнего «вундеркинда» на арфе Пауль.

С течением времени эти концерты прекратились и были только единичные выступления.

Так в 1837 г. концертировал арфист Казимир Бекер, а в 1852 г. англичанин Джон Томас. Об этом последнем арфисте сохранилась следующая любопытная рецензия:

«Сюда прибыл г. Джон Томас, профессор Лондонской академии и

солист-арфист королевского театра, и давал концерт в квартире английского посланника (на Английской набережной, в доме графа Потоцкого), 8 декабря в два часа пополудни. Мы должны сказать, что Мистер Томас виртуоз первого разряда и что арфа в его руках производит едва ли не более впечатления, как в руках г. Бонсы, который посещал Петербург вместе с милой английской певицей, г-жею Бишоп. Весьма замечательно, что любовь к инструменту древних бардов не угасает в Англии и что почти все лучшие арфисты англичане».

Если заметно уменьшилось число арфистов, то увеличился контингент арфисток, первое известие о которых мы нашли в 1807 г.:

«Приехавшие из Вены две девицы, сестры, предлагают свои услуги в игрании на арфе и пении; желающие их слушать могут присылать за ними в 2-ю Мещанскую, в дом № 142)».

В 30-х гг. XIX в. о подобных арфистках делались небольшие хроникерские заметки:

«Это певцы штейермаркские то же, что тирольские, очень искусные в своем деле, г. Шмит и жена его: она прекрасно играет на арфе, а он с большим успехом поет песни тирольские и штейермаркские и играет комические сцены на австрийском наречии» (Столпянский).

Интересно еще такое объявление в «С.-Пет. Вед.» за 1788 г.:

«Виртуоз на флейте и арфе Карл Гартман, полагаясь на благотворительность здешней почтенной публики, намерен в пользу сироты, некоторого Российского уроженца, коего он старается обучить на арфе, дать концерт».

На каких инструментах учили и играли приезжающие к нам иностранные арфисты? Инструменты эти были разные, иначе Гохбрикеру не пришлось бы публиковать о своей «гарфе особливого рода». Об этом Столпянский сообщает довольно интересные подробности:

«Первое время в продаже были «Давыдовы арфы», в 1803 г. какие-то арфы с новыми полутонами» (правильнее—с новым способом получения полутонов.—*И. П.*). Оные арфы соразмерной величины могут быть позолочены и раскрашены, как кто пожелает. Арфы сего рода весьма удобны для играния, создают приятный тон, не причиняют пальцам ни малейшей боли и гораздо превосходнее арф стоячих».

Как видим, упомянутые арфы были не чистого вида, а арфообразные инструменты. Далее Столпянский говорит:

«Затем появились арфы парижского инструментального мастера Кузино, который, как говорилось в сообщении того времени (1806 г.),

«отличался более искусством своим в делании арф и присовокупил к сему орудию педаль, посредством коего можно понижать и продолжать звук по произволению, ибо так должно разуметь французское выражение pedal de sourdaine et écho» (статья об арфе была переводная, и переводчик, затруднившись переводом французского музыкального термина, привел его в подлиннике). «Сия новая арфа, с 39 струнами, стоит у него 1500 ливров, а другая, с 41 струнами, 1600 ливров; новоизобретенный педаль можно приделывать и к старым арфам, это стоит 10 французских луидоров».

Упомянутая здесь педаль, при помощи которой звук на арфе можно было по желанию заглушать или усиливать (выражение «понижать» — ошибочно), была тогда новостью только в России, так как о ней имеются сведения уже в биографии арфиста Крумпгольца.

Приведенные цены на арфы существовали в Париже.

«В Петербурге арфа расценивалась в 900 руб. и выше. Изобретение «парижского мастера Кузино» возбудило дух соревнования и в петербургских арфистах, и «Кандидат литературы Фонтен имеет надобность в некоторой сумме денег для изготовления новых изобретенных им арф, в каковых инструментах более 20 погрешностей им исправлено. Сделавшему пособие обещает выгодные условия» (1805 г.).

К сожалению, мы не нашли сведений, получил ли желаемое вспомоществование «кандидат литературы», но если он не получил этого пособия, если он и не смог предложить петербуржцам арфы своего изобретения, то «И. К. Швизо сим извещает любителей музыки, что он привез из Лондона своей работы и своего изобретения с двойной механикою лучшего тона арфы» (1820 г.).

Большое число изобретателей и усовершенствований старой арфы как на Западе, так и в России лишний раз доказывало назревшую необходимость поднять арфу на уровень новых музыкальных требований. В качестве лучшего изобретателя современной арфы с педалями история сохранила нам лишь одно имя—имя Себастьяна Эрара, но она не приводит имен ни Кузино, ни Швизо, только что упомянутых, инструменты которых дошли бы до наших дней. Поэтому можно предположить, что двое последних мастеров, судя по годам их объявлений (1806 и 1820 гг.), просто-на-просто торговали эраровскими арфами, быть может немного и измененными в незначительных деталях, привезенными ими из-за границы, первый—арфой Эрара первоначального вида, а второй — арфой Эрара усовершенствованной, с двойным действием педалей. Проверить их в то время, а тем более преследовать С. Эрар не имел возможности. Кстати, обман публики при продаже музыкальных инструментов тогда уже практиковался. Например, в 1819 г. фортепианный мастер в Петербурге Тишнер в особом объявлении в «С.-Пет. Вед.» предостерегает «почтенную публику» от подделки его инструментов.

Наряду с изобретателями существовали, конечно, и более скромные музыкальные мастера, производившие всякого рода починки и продававшие музыкальные инструменты. Так, мастер Лоренц Энкольм, работавший в Петербурге с 1749 г. по 1772 г., неоднократно помещал в «С.-Пет. Вед.» публикации о том, что у него имеются в продаже «разные, самые хорошие инструменты», как то: «контрабас чрезвычайной величины и громкости, лютни, бандуры, скрипки, бранчи, виолончели, гусли, гарфы, шпинеты и другие инструменты».

Недостатка в арфных струнах тогда не наблюдалось. Сохранились такие объявления:

«Приехавший сюда недавно итальянец Франциск Кото Фабио в доме Шемякина близ Аничкова моста продает струны для скрипки, баса и арфы» («С.-Пет. Вед.», 1785 г.).

«И. Дебер, приехавший из Лондона, делает всякие римские скрипичные и арфные струны разных цветов на Галерной улице, д. № 216». («С.-Пет. Вед.», 1804 г.).

Последний мастер выделывал струны из местного русского сырья, что было для него и дешевле, и лучше.

Продолжительное время петербургских музыкантов снабжали струнами: «Фр. Гаутшильдт, его брат Августин Гаутшильдт и, наконец, вдова последнего» («С.-Пет. Вед.», 1809, 1810 и 1820 гг.).

Часто звуки арфы имитировались на вновь изобретенных музыкальных инструментах: клавесине, фортепиано, органе и пр. В этом отношении интересно изобретение инструментального мастера Шредера, о котором Фаддей Булгарин в «Северной Пчеле» в 1833 г. писал:

«Произведение его (Шредера) есть нечто превосходное. Вообразите себе арфу, перерезанную поперек фортепианами; вы слышите звук арфы и между тем играете по клавишам. Людям, имеющим понятие о механике клавикорд, не мудрено постигнуть, как трудно устроить молоточки таким образом, чтобы они не ударяли по струнам, а, так сказать, щипали их, и обработать металлические струны так, чтобы они издавали звуки струн кишечных. Польза изобретения г. Шредера также очевидна: на его инструменте играть несравненно легче и приятнее, чем на арфе, и притом не нужно учиться особо—довольно уметь играть на фортепиано».

Я не слыхал, чтобы эти инструменты Шредера сохранились до нашего времени, хотя бы в музеях.

При дворе Екатерины II большим успехом пользовался арфист Кордона. Он участвовал в императорских концертах и ... «в оркестре при исполнении «в малых эрмитажах» небольших оперных пьесок и интермедий, русских и иностранных. Оркестр при этом состоял, обыкновенно, всего из четырех инструментов: Ванжур играл на фортепиано, Диц на скрипке, Дельфини на виолончели и Кордона на арфе» (Михневич).

В списках оперного оркестра арфист Кордона, муж знаменитой певицы, значится в 1791 г., получая большое по тому времени жалованье в 3000 руб. (М. Иванов). Кроме того, с достоверностью можно предположить, что он обучал своему искусству многих знатных аристократов, в особенности женщин. В среде последней арфа приобрела исключительную популярность. Об этом пишет Михневич:

«Виды песнопевческого искусства сильно вошли во вкусы екатерининского общества. Пение романсов под аккомпанемент клавикорд, арфы или гитары считалось обязательным для каждой благовоспитанной девицы... «Дева с арфою», «дева с гитарою» сделались любимейшими сюжетами для поэтов и живописцев. Влюбленные виршеплеты не иначе представляли себе предмет своих нежных вздохов, как с арфою или гитарою в руках.

Владеющим твоим перстам,
О, дева! арфы над струнами,
Обестелесен, обездушен,
Я будто истукан стою.
Царица жизни ты и смерти!...

воспевал Державин какую-то «волшебницу», пленившую его своим сладкогласием под аккомпанемент арфы. И таких воспеваний тогда писалось множество... Отсюда и сами инструменты, как арфа и гитара, сделались предметами поэтическими... Поэты называли арфу «волшебным» инструментом, «тихострунный» звук которого дремлет на розах», «щекочет нежно слух» или пробуждает «шумом перунным...»

Арфисту Кордона, конечно, и во сне не снилось, что звук его арфы «дремлет на розах». Как бы то ни было, воспользовавшись благоприятной для себя атмосферой, он, не раздумывая, просто открыл пошире свои глубокие карманы, и туда дождем полились золотые червонцы, давшие ему возможность без особых трудов и усилий чрезмерно увеличить свое материальное благополучие.

Михневич говорит, что «благовоспитанная девица из порядочного общества обязательно должна была знать музыку».

«Рассадником светского образования для прекрасного пола служил при Екатерине Смольный институт, или, как он назывался официально,— «Общество благородных девиц», в котором постоянно воспитывалось в те времена около 500 девиц... Смолянок обучали главным образом языкам и изящным искусствам, в числе которых музыка играла первенствующую роль. По уставу института, девицы начинали учиться музыке и пению с первого класса, т. е. с шестилетнего возраста, и потому достигали на этом поприще нередко большого совершенства...»

Есть основания думать, что Кордона служил в Смольном институте преподавателем игры на арфе. Быть может сама Екатерина II, принимавшая живейшее участие в делах института, про-

сила его об этом, ибо в этом случае он бесспорно имел преимущество перед безвестными арфистами-учителями из Мещанской улицы. Правда, документальных данных об этом историки не приводят, но факт обучения игре на арфе воспитанниц Смольного подтверждается тем обстоятельством, что среди учениц уже первого выпуска была арфистка Глафира Алымова, пожалованная Екатериною во фрейлины; в качестве отличной музыкантши она участвовала в интимных придворных концертах. Портрет Алымовой, с арфою работы знаменитого художника екатерининской эпохи Д. Левицкого, находится в Русском музее в Ленинграде.



Рис. 40. Г. Алымова (с картины Д. Левицкого).

Из бывших смолянок немало вышло прекрасных виртуозок на этом инструменте, большей частью похоронивших свое искусство в недрах дворянских семейств.

К концу царствования Екатерины II (1796 г.) в России, как и в Европе, арфа Гохбруккера была уже вытеснена из музыкального обихода арфой Эрара (первоначальный вид).

В короткое царствование Павла I, хотя и не любившего музыку, арфа забралась даже в императорскую семью. По рассказу современника Шторха, Павел, возвратясь из поездки по России (1798 г.), был встречен в Павловске интимной музыкой. «Государь вглядывается в оркестр: в скрипаче он узнает старшего сына, в певице — его супругу; дочери — кто за арфой, кто за фортепиано...» (Михневич).

Эпоха Александра I, с ее войнами и военными походами за границу, нисколько не ослабила в дворянском классе интереса к музыке, в частности к арфе. Говорю «дворянский класс» потому, что в то время арфа не могла быть широко известна трудовому народу—крестьянам, рабочим и разной городской бедноте. У богатых и знатных людей вошло в обычай держать в своих домах арфистов-иностранцев на таком же положении, как гувернеров и гувернанток. Одни из таких учителей музыки остались у нас после нашествия Наполеона на Россию в 1812 г., другие выписывались из «заморских стран», третьи просто привозились из заграничных поездок. Эта мода, вернее, одна из многочисленных дворянских прихотей, увековечена Л. Толстым в его романе «Война и мир», в котором профессионал-арфист выведен в лице Диммлера, а любительницы-арфистки—в лице Наташи Ростовой и Жюли Карагиной.

«... Молодежь, подстрекаемая графиней, собралась около клавикорд и арфы. Жюли первая, по просьбе всех, сыграла на арфе пьеску с вариациями...»

«... Николай спел вновь выученную им песню:

В приятну ночь, при лунном свете,
Представить счастливо себе,
Что некто есть еще на свете,
Кто думает и о тебе!
Что и она, рукой прекрасной
По арфе золотой бродя,
Своей гармониею страстной
Зовет к себе, зовет тебя!..

«... Наташа была в восторге от пения дядюшки. Она решила, что не будет больше учиться на арфе, а будет играть только на гитаре...»

«... В середине разговоров, шедших в диванной, Диммлер вошел в комнату и подошел к арфе, стоявшей в углу. Он снял сукно, и арфа издала фальшивый звук.

— Эдуард Карлыч, сыграйте, пожалуйста, мой любимый Nocturne мосье Фильда,—сказал голос старой графини из гостиной.

Диммлер взял аккорд и, обратясь к Наташе, Николаю и Соне, сказал:

— Молодежь, как смирно сидит!..

Диммлер начал играть...

Диммлер кончил и все сидел, слабо перебирая струны, видимо в нерешительности—оставить или начать что-нибудь новое...»

«... Жюли играла Борису на арфе самые печальные ноктюрны...»

В этих отрывках, конечно, трудно уловить всю прелесть толстовского творчества, но если прочесть целиком, например, сцену в диванной, с воспоминаниями молодежи о своем детстве и одновременно игрой на арфе Диммлера, то нельзя не отнести ее к лучшим страницам произведения, овеянным искренней поэзией и проникающим в человеческую душу до сокровеннейшей ее глубины. Толстой, чуткий и правдивый реалист, без сомнения, брал действующих лиц для своего романа из жизни. Что же касается Диммлера, то возможно он срисовал его с подлинного музыканта-арфиста, о котором быть может сохранились или устные предания, или письменные свидетельства в его же семейном архиве. Вот почему Диммлера можно рассматривать, как лицо живое, фигурировавшее в русском дворянском быту начала XIX в. в качестве необходимого и совершенно неотъемлемого от него элемента.

Из арфистов конца XVIII и первой половины XIX в. можно указать на Андрея Осиповича Сихру. В истории русской музыки он более известен как гитарист (он усовершенствовал гитару), но в то же время Фаминцын говорит, что арфа была его «специальным инструментом» и называет его «виртуозом на арфе». Сихра, род. в 1772 г. в Вильне, в начале XIX в. переселился в Москву, а в 1820 г.—в Петербург, где и оставался до дня своей

кончины в 1850 г. Занимался уроками и композициями, в том числе и для арфы (вариации на русские темы и пр.), от которых веет наивной простотой музыкальных вкусов и восхищений наших прадедушек и прабабушек. О Сихре писали Стахович («Москвитянин», 1854 г.; «Якорь», отдельная брошюра 1864 г.) и Русанов («Гитара и гитаристы», 1901 г.). Судя по годам рождения и смерти, Сихра не знал арфы Гохбруккера, а пользовался арфами Эрара как первоначального, так и усовершенствованного вида.

Кое-какие штрихи для дальнейшей истории арфы в России находятся в сочинениях Ю. Арнольда, П. Перепелицына, Е. Альбрехта, А. Серова, Н. Финдейзена, Ц. Кюи и др.

Арнольд, вспоминая Ф. Листа, пишет:

«Кто бы ни услыхал его исполнение какого-нибудь сочинения на фортепиано, хотя бы он сам и был лишь певцом, скрипачом, арфистом или гобоистом, но всякий почувствовал в себе расширение своих воззрений на искусство. Одним словом, Лист во всех направлениях, всегда и везде оставлял за собою глубокие и неизгладимые следы».

Упоминание про «арфистов», как обобщение мысли автора, весьма характерно. Этим самым между строк Арнольд как бы говорит, что в начале 40-х гг. XIX ст. арфа была не исключением, не редкостью, а обыденным явлением, и что ему часто приходилось слушать игру арфистов. Но не только в эти годы, а несколько раньше, в 20-х гг., арфа среди любителей музыки считалась «модным инструментом» (Финдейзен). Арфисты-любители не ограничивались игрой соло или аккомпанементом пению в интимной домашней обстановке, но временами выступали ансамблями в больших публичных концертах. Так, в биографии А. Н. Верстовского, написанной Финдейзеном, говорится:

«В торжественном заседании Общества любителей российской словесности, 23 декабря 1829 г., устроенном в честь Николая Полевого, были исполнены строфы (стихи читал П. С. Мочалов) под аккомпанемент арф, сочинения Верстовского».

Про арфистов-профессионалов этого времени, членов оркестра, историки ничего не говорят. Да вряд ли они и были тогда, являясь такими законченными специалистами, какими представляются нам теперь. Конечно, они несомненно существовали или как домашние учителя музыки (Диммлер), или как практикующие преподаватели-иностранцы, случайно, на короткое время превращавшиеся в оркестровых исполнителей. Это можно заключить из того, что при капельмейстере К. Кавосе (служил в императорских театрах в СПБ. с 1798 по 1840 г.) постоянно ставились оперы итальянского и французского репертуара (Буальдье, Россини, Катель, позднее Мейербер и др.), в которых изредка нужны были арфы. В силу этого можно предположить, что арфу тогда еще не считали необходимым элементом оперного оркестра, а прибегали

к услугам арфиста по мере надобности, за разовую плату, как это делается в наши дни в отношении гитары, мандолины, гармоники и других инструментов. Но когда «разовая игра» стала повторяться очень часто, дирекция театров сочла более выгодным для себя взять арфиста на постоянную службу. Известны ли имена первых по времени арфистов в русских оперных театрах? На этот вопрос ответить почти невозможно, ибо «архив конторы московских театров был уничтожен пожаром Петровского театра, 17 марта 1853 г.» (Финдейзен), относительно же состава оркестра петербургской оперы за первую половину XIX в. сведения историков крайне бедны и хаотичны. Например, Липаев («Оркестровые музыканты, исторические и бытовые очерки»), назвав фамилии выдающихся музыкантов, «крепостных людей» помещиков—кларнетистов, флейтистов, тромбонистов, скрипачей, виолончелистов и пр., об арфистах не упоминает совсем. Точно так же никаких сведений не дает о них и Альбрехт. Последний, приводя любопытные таблицы (количество оркестрантов, размер их жалованья и пр.), относящиеся к существованию оркестра императорской оперы за 1766 г. при Екатерине, про арфистов не говорит ничего, что можно объяснить крайне редким наличием партии арфы в тогдашних операх. Но все же, если того требовала партитура, то арфистов-исполнителей находили. Так, композитор Д. Сарти в своей музыке к пьесе Екатерины «Начальное управление Олега» (хоры, интермедии и пр.) употребил арфу, партия которой была написана по генерал-басу (1790 г.). Несомненно, для исполнения этой пьесы приглашался и арфист (Кордона, Алымова), так как произведение самой императрицы, конечно, в ее присутствии не могло обставляться кое-как, с урезанной музыкой и т. п. Далее, упомянув о двух оркестрах, оперном и балетном, при Александре I в 1803 г. (ни в том, ни в другом оркестрах арфы не было) Альбрехт вдруг делает гигантский скачок прямо к 1881 г. (в петербургских оркестрах служили два арфиста), а затем к 1886 г. (в оркестрах служили уже 3 арфиста). О большом промежутке между 1803 и 1881 г., следовательно, можно делать только те или иные предположения, если не считать арфиста А. Цабеля, из биографических данных которого видно, что он поступил в оркестр итальянской оперы в СПБ. в 1854 г. До этого Цабель концертировал с оркестром дирижера И. Гунгля по Западной Европе и Америке, также и в России, в Павловске (летние сезоны 1845—1848 гг.). Об игре Цабеля в Павловске говорит несколько позднее (сезон 1856 г., оркестр И. Штрауса) Серов в одном из своих музыкальных фельетонов:

«... И чего-чего не было в этом попурри!.. В штраусовском букете отрывки подобраны ловко, а местами встречалось что-нибудь очень красивое, например, соло для арфы, чудесно исполненное молодым, чрезвычайно даровитым арфистом г. Цабелем...»

В своем историческом очерке о музыке в Павловске («Павловский музыкальный вокзал», 1912 г.), Финдейзен, кроме Цабеля,

упоминает следующих арфистов: г-жу Рихтер (оркестр И. Штрауса, 1856—1865 гг.), Штюбнера (оркестр В. Бильзе, 1873—1875 гг.), Венцеля (оркестр Г. Мансфельда, 1876 г.) и Фейта (оркестр А. Вицентини, 1887 г.). Из этих сообщений видно, что даже в середине XIX в. мы еще не имели своих арфистов, а пользовались услугами иностранцев. В наши оркестры, концертные и и оперные, русские арфисты начинают робко просачиваться с 1868 г. в лице, например, И. Помазанского,[1] окончившего в том году консерваторию по классу арфы Цабеля и в том же году поступившего в оркестр императорской оперы. Вообще мы всегда были бедны арфистами-профессионалами, а русскими в особенности. Относительно этого свидетельствует Кюи («С-Пет. Вед»., апрель 1864 г.):

«В прошлом сезоне исполняли скерцо Берлиоза «La reine Mab». В этом скерцо — 2 арфы; каждая имеет свою отдельную партию (т. е. играет разное, а не обе то же самое). В Русском обществе была только одна арфа, и потому в конце скерцо вместо одновременных ударов обеих арф в терцию (эффект в этом месте чудесный) вышли некрасивые и даже отчасти смешные прыжки одной арфы с F на As (в это время вторая арфа должна идти обратно с As на F, оттого и выходят терции; Берлиоз так написал по неудобству заставить арфу брать ту же самую ноту в быстром темпе). Чему приписать это: небрежности, или недосмотру, странному в таком опытном капельмейстере, каким должен быть г. Рубинштейн!...»

Если арфа в 1864 г., несмотря на требования партитуры, была скудно представлена в оркестре Русского музыкального общества, то в других, менее видных оркестрах, она, надо полагать, замещалась фортепиано, или просто партия ее выпускалась.

К слову сказать, и Западная Европа не могла похвастаться достаточным количеством своих оркестровых арфистов. Так, в Берлинском оперном театре, в списке инструментов оркестра, значится одна арфа в 1772, 1782 и 1787 гг. (сведения Форкеля[2] и Бёрней), а в 1841 г. — две арфы (сведения Берлиоза). Берлиоз, посетивший Германию в 1843 г., жалуется в своей автобиографии, что найти арфу в немецких оркестрах — дело довольно трудное. То же самое относительно арфистов-профессионалов наблюдалось на родине эраровской арфы, во Франции. Например, в своих письмах Томашу Нидецкому, дирижеру оперного театра в Варшаве, Шопен сообщает:

---

[1] Иван Александрович Помазанский родился в 1848 г., мальчиком пел в придворной капелле. В б. Мариинском театре играл на арфе около 50 лет, там же с 1872 г. состоял хормейстером. Написал кантату «Смерть Самсона», увертюру на русские темы, ряд романсов и фортепианные переложения.

[2] Иоганн Форкель (1749—1818 гг.) писал по музыкально-историческим вопросам, сын сапожника; мальчиком пел в церкви, был регентом, органистом, капельмейстером (с 1780 г.—доктор honoris causa). Между прочим играл на арфе.

«Париж, 30 ноября 1842 г. Я получил твое письмо, милый Томаш, и сейчас же просил моих знакомых, чтобы они узнали об арфисте. До сих пор я не встретил еще никого, кто захотел бы к вам ехать за эту цену, тем более, что ты мне не пишешь, будет ли ему оплачена дорога... Напиши, оплачивается ли дорога арфисту? Мне кажется, что это непременно нужно, чтобы решить...

Ф. Шопен».

«Париж, 25 января 1843 г. Милый Томаш, и за вдвое большую плату никто не хочет к вам ехать. Но ты этому не удивляйся, потому что Лабарр,[1] которого я просил помочь мне в этом деле, уверял меня, что даже в Лион за очень хорошее вознаграждение никого (из арфистов) не мог послать, так все артисты любят Париж. Предпочитают перебиваться здесь кое-как, чем прилично жить за границей или в провинции. Жалко, что на этот раз ничем тебе не пригодился...

Ф. Шопен».

Говоря о концертах Филармонического общества (основанного в СПБ. в 1802 г.), Перепелицын, наряду с многочисленными вокальными и инструментальными солистами, участвовавшими в них, приводит имена арфистов Д. Томаса и А. Цабеля, однако не указывает ни времени их выступления, ни исполненных ими пьес. Ценно упоминание об арфе М. Глинки, относящееся к 1822 г. (выдержки по поводу этого из его «Записок» приведены мною в главе VI). Не лишено интереса также сообщение Арнольда о младшей сестре композитора А. Даргомыжского, Ерминии Сергеевне. Автор, расхвалив ее нравственные и иные качества, добавляет, что она «очень хорошо играла на арфе». Весною 1853 г. Даргомыжский устроил частный концерт под своим личным управлением, в программу которого вошло исполнение «главнейших нумеров» его не вполне еще законченной оперы «Русалка». «Оркестр был составлен из музыкантов императорских театров. Песне Наташи во время свадебного пира аккомпанировала на арфе сестра Даргомыжского, Ерминия Сергеевна». Из этого можно заключить, что в русском обществе первой половины XIX в. немало было арфистов-любителей, а еще больше любительниц. Е. А. Штакеншнейдер в своих «Воспоминаниях» пишет:

«17 февраля 1855 г. праздновали мы у Толстых двойные именины. Граф Федор Петрович был именинник, и Федор Николаевич Глинка. Много говорили стихов, пели, играли, рисовали. Авдотья Павловна (Глинка) играла на арфе одна и под чтение стихов, т. е. аккомпанировала мужу своему, который читал. Разошлись поздно...»

---

[1] Теодор Лабарр, виртуоз на арфе; о нем см. гл. III «Биографии арфистов».

ГЛАВА II

С. ЭРАР И КОНСТРУКЦИЯ ЕГО АРФЫ

В начале Эрар занялся усовершенствованием арфы Гохбруккера, обратив особенное внимание почти исключительно на ее механическую часть. Труды его в этом направлении увенчались полным успехом.

«Эрар (Erard) Себастьян, знаменитый фортепианный мастер, род. в 1752 г. в Страсбурге, ум. 5 августа 1831 г. в своем поместье в Пасси. Сын столяра, Эрар поступил в 1768 г. рабочим в мастерские одного парижского фортепианного мастера, но вскоре настолько превзошел своего хозяина, что тот уволил его; однако искусная работа обратила внимание и нового работодателя на молодого человека. Особый интерес возбудил его clavecin mecanique, сложный инструмент, в коем между прочим укорачивание струн наполовину (транспозиция на октаву вверх) достигалось при помощи подставки, управляемой педалью. Эрар пользовался уже превосходной репутацией, и герцогиня Вильруа предоставила ему помещение в своем замке для устройства мастерской. Здесь соорудил Эрар в 1777 г. свое первое фортепиано — вообще первое во Франции. Около того же времени прибыл в Париж его брат Жан-Баптист, и тогда оба основали собственное предприятие на улице rue de Bourbon; решенный королем в пользу Эрара процесс с конкурентами, обвинявшими его в том, что он не вступил в цех живописцев по веерам, обратил на него внимание всего Парижа. Следующими произведениями Эрара были piano organisé (органное фортепиано, сочетание фортепиано с небольшим позитивом с двумя клавиатурами) и арфа á fourchette. Эрар уже в 1876 г. открыл в Лондоне отделение своей фабрики, взял патенты и достиг для своих инструментов большой известности. В 1811 г. он изобрел арфу с двойной педалью (á double mouvement), которая сразу положила конец всем недостаткам этого инструмента; успех был огромный, и Эрар в течение одного года продал на 25 000 фунтов стерл. арф. Но венцом всех его изобретений явилось в 1823 г. изобретение double échappement (репетиционный механизм) для фортепиано. Последним произведением Эрара была остроумная конструкция органа с экспрессией для Тюльерийского дворца. По смерти Себастьяна Эрара фабрика перешла к его племяннику Пьеру Эрару (1796—1855 гг.). Последний издал: «The harp in its present improved state compared with the original pedalharp» (1821)... (Риман).



Рис. 41. Себастьян Эрар (1752—1831). Изобретатель современной арфы с педалями.

Эраровские усовершенствования арфы как первое, так и в особенности второе настолько пришлись по душе всем арфистам, что арфа Гохбруккера была ими быстро, без сожалений позабыта; теперь она красуется только в музеях. Модель преобразованной арфы Эрара (simple mouvement) появилась в свет в 1786 г. (по другим источникам в 1789 г.). Ее отличие от арфы Гохбруккера заключалось в замене крючков вилочками, которые, делая поворот одновременно с движением педали, зажимали и укорачивали струну, в силу чего строй ее изменялся. На арфе было до 40 струн, т. е. почти шесть октав. По числу ступеней диатонической гаммы, у подножия инструмента имелось семь педалей: одна педаль для всех C, одна для всех D и т. д. Натуральный строй арфы (на пустых струнах) был в Es-dur. Широкое основание арфы (пьедестал) имело форму полукруга с расположением педалей таким образом:

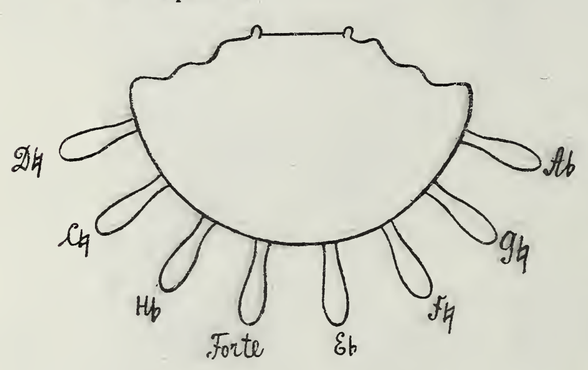


Рис. 42. Педали эраровской арфы в Es-dur.

Каждая педаль повышала одноименные струны только на полтона. Например, нажимая педаль A♭, арфист тем самым все струны A♭ перемещал в A♮, и строй инструмента из Es-dur уже переходил в B-dur. Затем, нажимая педаль E♭ исполнитель получал строй F-dur и т. д. до предельного строя E-dur. По желанию педали перемещались и в обратном порядке, т. е. из бекаров в бемоли и из диезов в бекары, вообще допускали всевозможные комбинации. Несмотря на это, первоначальная арфа Эрара тоже не отличалась полным богатством тональностей, имея их такое же количество, как и арфа Гохбруккера, т. е. всего 13: Es-dur, B-dur, F-dur, C-dur, G-dur, D-dur, A-dur, E dur, а затем c-moll, g-moll, d-moll, a-moll и e-moll. Но зато педали действовали превосходно, устраняя в этом случае все недостатки инструмента Гохбруккера, что и немудрено, так как в основу своей механики мастер взял новейшие принципы системы рычагов. Однако Эрар, остро чувствуя всю неполноту своего труда, не мог успокоиться до тех пор, пока не принялся за усовершенствование на этот раз уже своей арфы, с определенным намерением добиться возможности строить ее во всех тональностях. В конце-концов он успешно выполнил и это задание, выпустив в свет арфу с так называемой «двойной педалью» (á double mouvement). Год окончания этого второго изобретения в области арфы в точности неизвестен,—историки, противореча друг другу, называют 1802, 1811, 1815 и 1820 гг. Но это собственно и не так важно.

Важно то, что на долю Эрара выпало разрешение задачи-зага заданной арфистам еще в те отдаленные от нас века, когда они впервые поняли музыкальную бедность своего любимого инструмента. Современные арфисты обязаны Эрару не только возможностью играть на совершенном инструменте, обеспечивая тем свое существование, они должны с благодарностью вспомнить его имя еще и потому, что своими трудами он спас арфу от неминуемого забвения, ибо при столкновении с современным развитием музыкального искусства это неизбежно бы случилось. Вместо этого изобретение Эрара открыло «новую эпоху игры на арфе, так как благодаря новому строению ее явилась возможность производить эффекты, о которых не догадывались ни арфисты, ни композиторы» (Цабель). Можно добавить, что об этих «эффектах» вряд ли догадывался и сам изобретатель. Под конец своей жизни Эрар без сомнения чувствовал большое нравственное удовлетворение, видя и слушая игру на своей арфе таких колоссальных художников-виртуозов, как Ш. Бокса и Э. Пэриш-Альварс, а из композиторов Г. Берлиоза, одним из первых обратившего на его арфу свое внимание, полюбившего ее звуки и с большой охотой писавшего с тех пор для нее партии в каждом новом своем произведении. Эти факты должны были говорить старому мастеру, что детище его ума и таланта находится в надежных руках и имеет блестящую будущность.

В 1815 г. С. Эрар показал свою арфу в Академии «des Beaux arts réunis».

Таким образом, новая арфа Эрара, пройдя официальное испытание, заняла в музыкальном искусстве вполне заслуженное ею видное место. «Страстных любителей» игры на ней, вроде барона де-Прони,[1] появилось множество; в этом, конечно, сказался ее полный успех. Композиторы, большие и малые, усердно принялись сочинять для арфы оркестровые партии, пьесы-соло и перекладывать для нее фортепианные произведения. Арфа Эрара стала необходимой принадлежностью всех парижских общественных концертов, а также и интимных музыкальных вечеров при королевском дворе. Не обошлось и без курьезов: например, согласно повествованиям историков, богатые светские дамы, прикидываясь «любительницами музыки», ухватились за инструмент Эрара не только в силу моды на него, но и в качестве предлога для демонстрирования своих роскошных туалетов, обнаженных рук, изящества кисти и пальцев, унизанных драгоценными перстнями, и пр. Из Парижа арфа Эрара быстро проникла во все большие культурные центры Европы и в конце-концов всюду создала ряд первоклассных арфистов-виртуозов, добившихся бла-

---

[1] «Прони (Prony) Риш, барон де-, инженер и математик, род. в 1755 г., ум. 29 июля 1839 г. в Париже; профессор политехнического училища, член академии и пр., написал для академии: «Rapport sur la nouvelle harpe á double mouvement» (1815, «арфа с двойной педалью» Эрара; Прони сам был страстным любителем игры на арфе); «Note sur les avantages du nouvel établissement d'un professorat de harpe, etc. (1825)» (Риман).

годаря своему преобразованному инструменту и материального успеха, и славы.

Для человека мало знакомого со строением эраровской арфы выражение «двойная педаль» не совсем ясно, так как вызывает в его воображении какую-то там «одну двойную педаль» и больше ничего. На самом деле педалей семь, но только их можно нажимать не один раз, а два раза,—отсюда и название «двойной педали». Относительно этого очень хорошее определение имеется в просторечии русских арфистов, называющих первый инструмент Эрара (Simple mouvement) «однорядной», а второй (á double mouvement) «двухрядной» арфой. «Однорядная»—значит педали нажимаются только на один ряд (на полтона), «двухрядная»—педали нажимаются на два ряда (на полтона первый ряд, затем на полтона второй ряд, всего на целый тон). В дальнейшем изложении я буду пользоваться этими терминами.

Двухрядная арфа, как и однорядная, напоминает форму большого треугольника с изогнутой верхней линией, состоящего из следующих частей: колонны, звукового ящика, коробки с механикой и пьедестала; в середине треугольника натянуты струны. Рассмотрим каждую часть в отдельности.

Струны. Струн на двухрядной арфе вначале было 43, а теперь обыкновенное количество их 46; встречается 47, даже 48, но редко. 10 нижних басовых струн—металлические, из проволоки, обвитой канителью, а остальные 36—жильные. Две крайние струны контроктавы *C* и *D* без механики; очевидно они помещены были на арфу после Эрара, но к механике их по каким-то причинам не присоединили. Всего на арфе $6^1/_2$ октав, от *C* контроктавы до *f* четвертой октавы, т. е. почти вся скала музыкальных звуков. Принимая во внимание, что каждая струна, благодаря механике, звучит трижды (в виде бемоля, бекара и диеза), инструмент имеет 134 звука ($44\times3+2=134$)—на 56 звуков больше, чем рояль. Жильные струны имеют традиционную окраску: все *C*—красные, все *F*—черные или темносиние, а все *D*, *E*, *G*, *A*, *H*—белые. Приблизительно по такой же окраске отличаются и все металлические струны на басах: *C* и *F* имеют темную канитель, а остальные—белую. Окраска струн производится для того, чтобы исполнителю было легче ориентироваться среди них, иначе он чувствовал бы себя так же, как человек, заблудившийся в лесу с однообразной растительностью. Длина струн начинается от 150 сантиметров (*C* контроктавы), затем, быстро укорачиваясь, в середине малой октавы (*f*) имеет 80 сантиметров, а в конце верхнего регистра—всего 7 сантиметров (крайнее *f* четвертой октавы). Толщина жильных струн определяется особым струномером Эрара.

Колонна. Передняя сторона арфы—колонна, пустая внутри. В середине колонны, во всю ее высоту, проходит семь металлических прутьев, держащих связь педалей с верхней механикой. Стенки внутри колонны обложены толстым слоем замши, чтобы заглушить движение прутьев, которые в свою очередь обмотаны материей для той же цели. Внизу колонна упирается в пьедестал,

а от верхней ее части идет коробка с механикой. Высота колонны вместе с пьедесталом—183 сантиметра.[1]

Звуковой ящик. Нижняя сторона арфы—звуковой (резонансный) ящик, длиною в 135 сантиметров. Внизу широк, кверху постепенно суживается. Верх ящика—дека инструмента, по середине ее, по прямой линии, на равном расстоянии одна от другой проделаны 46 дырочек, по числу струн, которые под острым углом прикрепляются к ней нижними концами: жильные—с помощью узлов и колочков, деревянных или костяных, выступающих наружу своими круглыми головками, а металлические—с помощью петель и просунутых в них железных палочек, скрытых внутри. Низ ящика полукруглый, с пятью отверстиями для исхода звука, широкими внизу и узкими вверху, сообразно форме ящика. Верхний конец ящика упирается вплотную деревянную часть, которая, резко закругляясь, соединяет его с узким концом механической коробки.

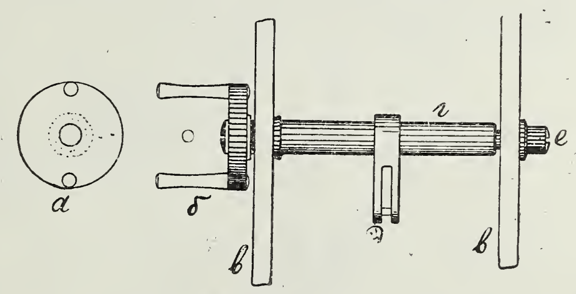


Рис. 43. Деталь верхней механики а—вилочка an face, б—вилочка сбоку, вв — металлические стенки, г—валик, д—передаточный рычажок, е—наружный винтик.

Коробка с механикой. Верх инструмента — наиболее сложный—коробка со скрытым механизмом. Коробка плоская, изогнута внутрь, с боков обрамлена двумя медными досками, широкими от колонны и узкими к концу, а сверху—деревом; снизу открыта. Длина коробки по прямой линии 82 сантиметра, а ширина—4 сантиметра. В коробке заключены вращающиеся удлиненные валики, покоящиеся двумя концами на ее стенках: с левой стороны они выпускают наружу некое подобие вилочек (кружки с двумя шпеньками каждый), а с правой—прихвачены наружными короткими винтиками, также имеющими вращательное движение.

Движение вилочкам и валикам дает сложная система рычагов, имеющих связь с педалями внизу инструмента. Движутся валики—одновременно с ними движутся и вилочки, ущемляющие струны и тем самым повышающие их на полтона. Вилочки расположены одна под другой, по две на каждую струну. Следовательно, всех их 88. Непосредственно над ними помещено 46 стержней с желобками у краев; в эти желобки, дающие струнам неподвижность, струны пригоняются таким образом, что, опускаясь к деке, проходят к середине между двумя шпеньками вилочек, не задевая их; положение это — пустая струна, т. е. бемоль. Первое нажатие педали дает движение верхней вилочке, ущемляющей струну на

[1] Все указанные здесь цифры измерений немного преувеличены, ибо взяты после обмера сравнительно большой арфы фабрики Морлей (ученик Эрара).

полтона,—получается бекар. Второе нажатие той же педали приводит в движение уже вторую вилочку, нижнюю, в результате которого на струне получается диез.

Так работают вилочки и педали для всех струн. Расположение и движение вилочек высчитаны с математической точностью, иначе не получилось бы частоты звуков. Все части механизма (валики, вилочки, рычажки и стержни) на басах сравнительно большие, поднимаясь же к верхним регистрам, постепенно уменьшаются, и в четвертой октаве уже совсем маленькие.

Сверху механики, по самому краю, плотно насажены в дерево 46 длинных металлических колков, равных на всем протяжении, одним концом выходящих на левую, а другим—на правую сторону инструмента. Левые концы этих колков—с дырочками, в которые пропускаются струны для их навязки, а правые—четырехгранные;

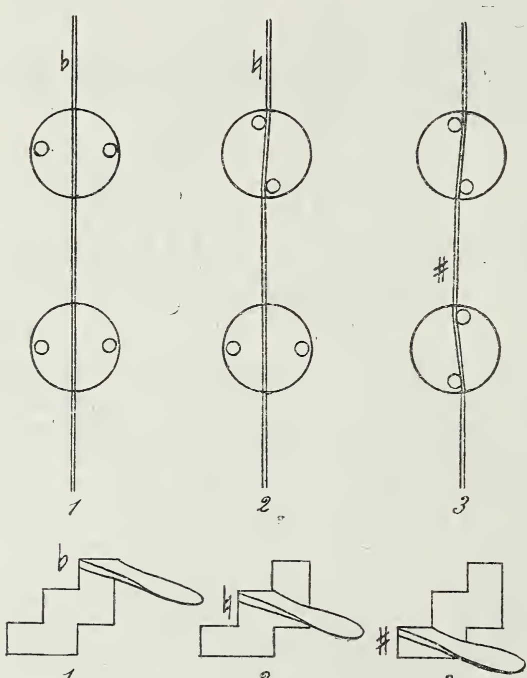


Рис. 44. Три положения струны, проходящей между шпеньками вилочек: 1—на бемоле (свободна от ущемления вилочек), 2—на бекаре (ущемлена верхней вилочкой) и 3—на диезе (ущемлена верхней и нижней вилочками). Эти три положения струны соответствуют трем положениям педалей (рис. 45.)

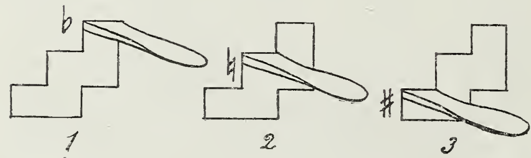


Рис. 45. Три положения педалей на зарубках: 1—на бемоле (исходное положение), 2—на бекаре (первый нажим) и 3—на диезе (второй нажим).

последние входят в такое же четырехгранное отверстие ключа для настройки. С помощью ключа колки могут вращаться к себе и от себя.

Пьедестал и педали. Низ арфы, на котором покоится вся тяжесть инструмента—пьедестал (подножие), снаружи в него упираются нижние концы колонны и звукового ящика, а внутри в нем заключено семь педалей. Пьедестал деревянный, высотою в 10, а шириною в 42 сантиметра. Справа и слева пьедестала, на полукруглой стенке его, вырезаны семь ступенчатых зарубок, входя

в которые педали дают инструменту, не считая его естественного строя на бемолях, бекары и диезы; по мере надобности каждая педаль может быть оставлена на зарубке бекара, диеза или приведена в исходное положение бемоля.

Для заглушения произведенного стука в моменты движений, педали, в местах соприкосновения их с зарубками, обертываются кожей. Наружу педали выходят в виде небольших плоских медных лопастей, а внутри, имея форму длинных изогнутых рычагов, прикреплены к подвижным коротким выступам у передней стенки пьедестала. Середину этих рычагов-педалей захватывают концы

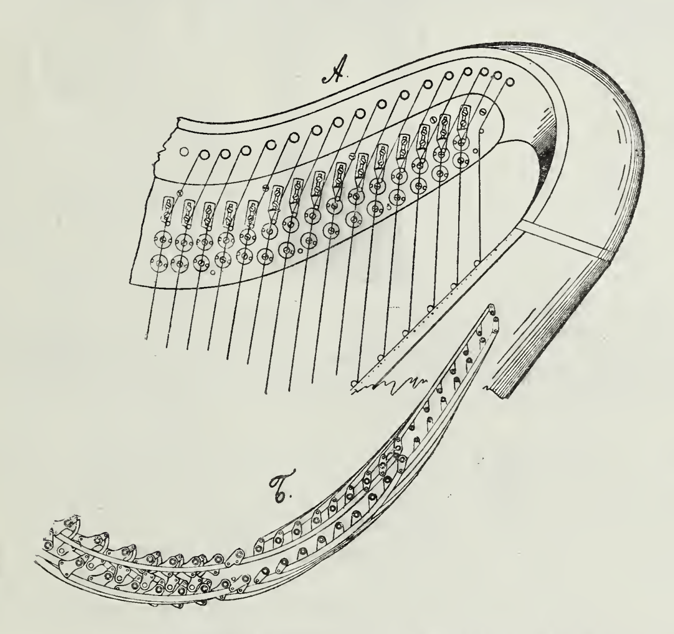


Рис. 46. Механика верхнего регистра арфы Лайн и Хили (американской): А—наружный вид, Б—внутренний.

длинных металлических прутьев, уходящих в этом месте в широкое отверстие пустой колонны. Движению педалей способствуют семь эластичных пружин из толстой проволоки, каждая со спиралью в центре и с двумя загнутыми концами, один из которых насаживается на неподвижный высокий стержень, а другой—на рычаг-педаль; пружины дают педалям нужную им упругость. Под давлением взятых педалей пружины сжимаются в сторону бекаров и диезов и, наоборот, разжимаясь, выталкивают педали, если они не задержаны на зарубках, в сторону бемолей. Педали приводятся в движение ногами исполнителя. Они распределяются: *B*, *C*, *D* для левой ноги, *E*, *F*, *G*, *A* для правой. При переносе и перевозе инструмента педали загибаются к стенкам звукового ящика, как это показано на рис. 48. К полукруглой стенке пьедестала, сна-

ружи, в самом низу, приделаны две короткие ножки, назначение которых — держать инструмент в равновесии, когда исполнитель наклоняет его к себе; к этим ножкам, снизу, чтобы инструмент не скользил по гладкому полу, арфисты обыкновенно прикрепляют резинки.

Общий вес инструмента от 29 до 31 килограмма (американские арфы фирмы Лайн и Хили).

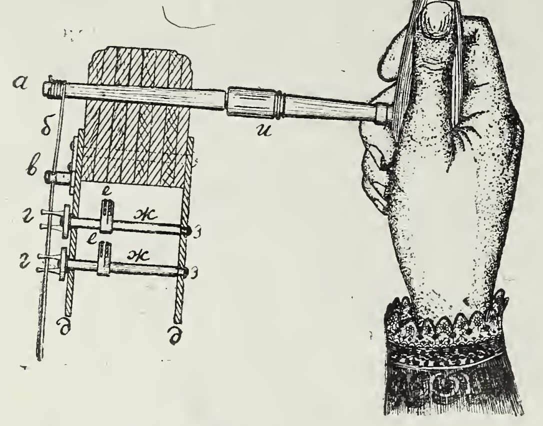


Рис. 47. Деталь механики в разрезе: а — колок, б—струна, в—стержень с желобком, гг—верхняя и нижняя вилочки, дд—металлические стенки, ее—передаточные рычажки, жж—валики, зз—наружные винтики, и—ключ для настройки.

Внутренняя педальная система двухрядной эраровской арфы показана на рисунке 49.

На арфах, выпускаемых фирмой Эрара, почти до XX в. существовала еще восьмая педаль (см. рис. 42), действие которой то открывало, то закрывало особой дверцей большие отверстия звукового ящика, другими словами, роль ее сводилась к forte и piano инструмента; но так как звук арфы сам по себе не отличается значительной силой и продолжительностью, то арфы нашего времени фабрикуются уже без нее. Все одноименные ступени диатонической гаммы прикреплены к одной педали. Если, например, во время игры арфист берет педалью нужное ему C♯ малой октавы, то все C большой, первой, второй и прочих октав также перемещаются в C♯. Натуральный строй двухрядной арфы — Ces-dur. Беря Ces-dur за исходный пункт и нажимая педали в порядке ключевых диезных знаков, получаем: при нажиме и закреплении на зарубке педали F♭—Ges-dur, при нажиме C♭—Des-dur, при нажиме G♭—As-dur и т. д. до получения C-dur'ной тональности. Продолжая вторичное нажатие педалей в том же порядке, но только на этот раз от C-dur — получаем: G-dur, D-dur, A-dur и т. д. до Cis-dur'ной тональности включительно. Три концевых бемольных тональности будут энгармонически равны трем концевым диезным тональностям: Ces-dur = H-dur, Ges-dur = Fis-dur, Des-dur = Cis-dur. Все эти шесть тональностей (разумеется, то же самое относится и к параллельным минорным тональностям) существуют независимо одна от другой, и строй H-dur, например, никогда не нужно смешивать с Ces-dur. Что значит Ces-dur

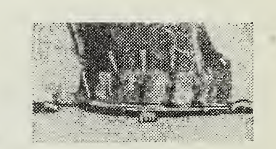
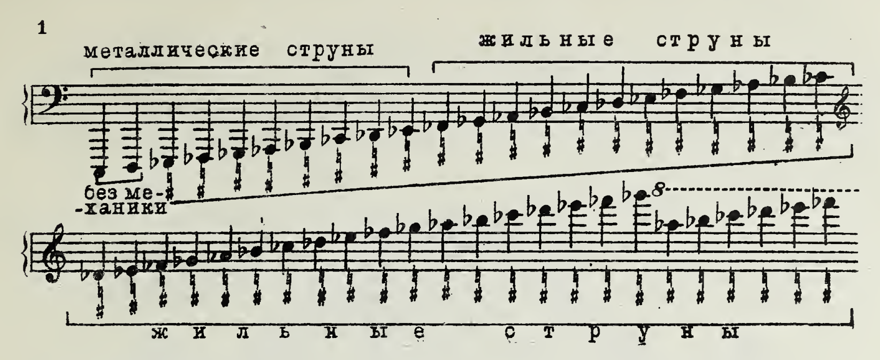


Рис. 48. Зарубки на пьедестале арфы (правая сторона, педали загнуты).

и H-dur на двухрядной арфе, видно из следующей нотации всех ее звуков:



Этот нотный рисунок наглядно показывает, что арфа имеет три главных строя: 1) натуральный строй Ces-dur (все бемоли) 2) C-dur (все бекары), получаемый первым нажатием всех семи педалей и 3) Cis-dur (все диезы), получаемый вторым нажатием тех же самых педалей. Все остальные тональности как бы включаются в два промежутка между ними. Следовательно, чтобы получить строй H-dur, арфист должен устранить педалями все бемоли, а затем, оставив два бекара, прибавить к ним пять диезов, т. е. сделать 12 движений педалями; чтобы попасть из H-dur в Ces-dur, эти же 12 педальных движений нужно проделать в обратном порядке. H-dur и Ces-dur, взятые на разных струнах, будут звучать одинаково, энгармонически. Для бо́льшей ясности всего этого можно привести еще такую схему:

	Педали левой ноги			Педали правой ноги				
Натуральный строй . . .	Des	Ces	Hes	Es	Fes	Ges	As	Бемоли (Ces-dur)
Педали нажаты на полутон	D	C	H	E	F	G	A	1-й ряд, бекары (C-dur)
Педали нажаты на второй полутон	Dis	Cis	His	Eis	Fis	Gis	Ais	2-й ряд, диезы (Cis-dur)

По этой схеме положение педалей для H-dur выразится так:

H-dur	Педали левой ноги			Педали правой ноги				
Натуральный строй . . .	—	—	—	—	—	—	—	Бемоли (Ces-dur)
Педали нажаты на полутон	—	—	H	E	—	—	—	1-й ряд, бекары (C-dur)
Педали нажаты на второй полутон	Dis	Cis	—	—	Fis	Gis	Ais	2-й ряд, диезы (Cis-dur)

По последней схеме легко построить любую тональность, например:

As-dur	Педали левой ноги			Педали правой ноги				
Натуральный строй . . .	Des	—	Hes	Es	—	—	As	Бемоли (Ces-dur)
Педали нажаты на полутон	—	C	—	—	F	G	—	1-й ряд, бекары (C-dur)
Педали нажаты на второй полутон	—	—	—	—	—	—	—	2-й ряд, диезы (Cis-dur)

D-dur	Педали левой ноги			Педали правой ноги				
Натуральный строй . . .	—	—	—	—	—	—	—	Бемоли (Ces-dur)
Педали нажаты на полутон	D	—	H	E	—	G	A	1-й ряд, бекары (C-dur)
Педали нажаты на второй полутон	—	Cis	—	—	Fis	—	—	2-й ряд, диезы (Cis-dur)

F-dur	Педали левой ноги			Педали правой ноги				
Натуральный строй . . .	—	—	Hes	—	—	—	—	Бемоли (Ces-dur)
Педали нажаты на полутон	D	C	—	E	F	G	A	1-й ряд, бекары (C-dur)
Педали нажаты на второй полутон	—	—	—	—	—	—	—	2-й ряд, диезы (Cis-dur

E-dur	Педали левой ноги			Педали правой ноги				
Натуральный строй . . .	—	—	—	—	—	—	—	Бемоли (Ces-dur)
Педали нажаты на полутон	—	—	H	E	—	—	A	1-й ряд, бекары (C-dur)
Педали нажаты на второй полутон	Dis	Cis	—	—	Fis	Gis	—	2-й ряд, диезы (Cis-dur)

Что касается тональностей минорных, то они строятся педалями так же, как параллельные мажорные (a-moll, как C-dur, h-moll, как D-dur, es-moll, как Ges-dur и т. п.), случайные же знаки, в том числе повышенный вводный тон гармонического минора и повышенные тоны VI и VII ступеней мелодического минора, берутся по мере надобности уже в самом про-

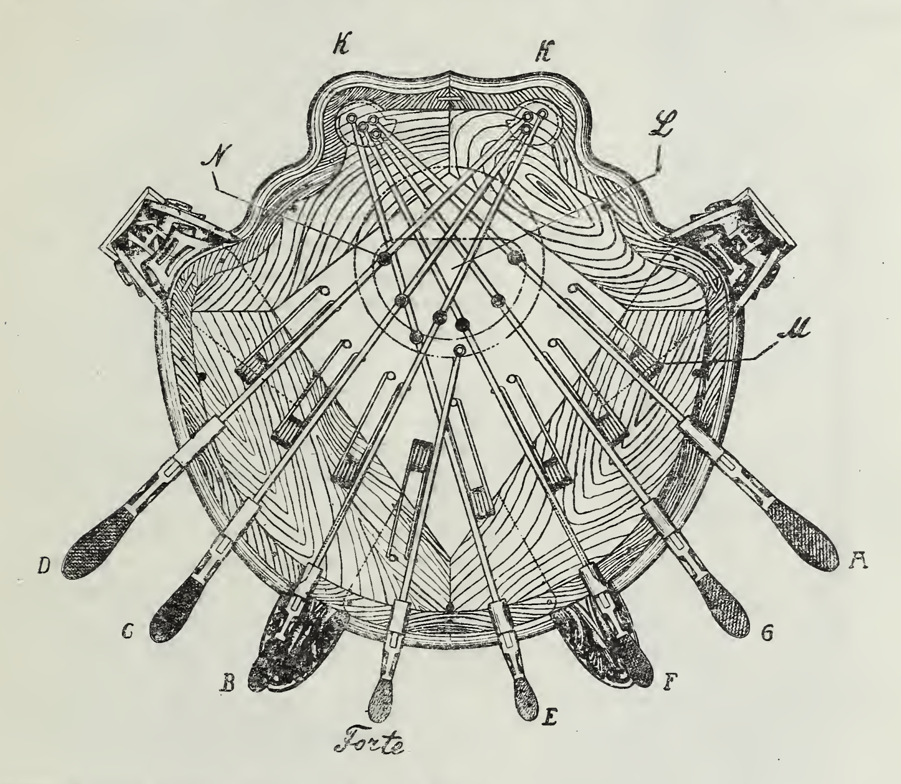


Рис. 49. Пьедестал арфы Лайн и Хили снизу (внутренняя часть). Продолжение педалей от их внешнего начала, обозначенного литерами D. C. B. E. F. G. A. — рычаги, прикрепленные к дереву противоположными концами (КК). L—вход в отверстие колонны. М—пружина со спиралью. N—начало металлического прута (7 темных кружков), уходящего в пустоту колонны. Forte—педаль для заглушения звука.

цессе игры. Словом, какую бы тональность ни строить на арфе,— педали принимают в этом участие. Всех чистых тональностей, в смысле техники игры, на двухрядной арфе Эрара—27, из них 15 мажорных и 12 минорных; три последние диезные тональности минора (gis-moll, dis-moll, ais-moll) являются уже не чистыми, так как должны играться с двойными повышениями вводных ступеней. Схема механики арфы в целом хорошо показана в общих чертах на рис. 50.

Ни один музыкальный инструмент не может соперничать с внешней художественной отделкой арфы, и в этом отношении наш

XX век ничуть не отстает от Египта времен Рамзеса III (3300 лет тому назад). Многие поэты воспевали «золотую арфу» с ее «золотыми струнами».

Современные арфы Эрара отличаются одна от другой по стилю. Стиль бывает: греческий, готический (самый распространенный), Людовиков XV и XVI, ампир и др. Стиль обыкновенно ярко выражен на колонне с ее верхушкой—самой нарядной части инструмента (рис. 51—54).

На выделку общеупотребительных арф (готических) идет палисандровое или кленовое дерево, а для более богатых (ампир и пр.)—красное, ореховое и лимонное. Как те, так и другие арфы щедро украшаются позолоченной орнаментальной работой; более дорогим инструментам, понятно, и здесь отдается то преимущество, что к ним прибавляется ценная инкрустация из бронзы, цветная живопись на деке и т. п. На этих роскошных арфах труженики-арфисты, конечно, не играли, они были доступны только очень богатым людям. Впрочем, профессионалы-оркестранты ценят инструмент не за его художественную внешность, а за хороший звук; просто разукрашенную, но отлично звучащую арфу они никогда не променяют ни на какой великолепный ампир, если по звуку она никуда не годится.

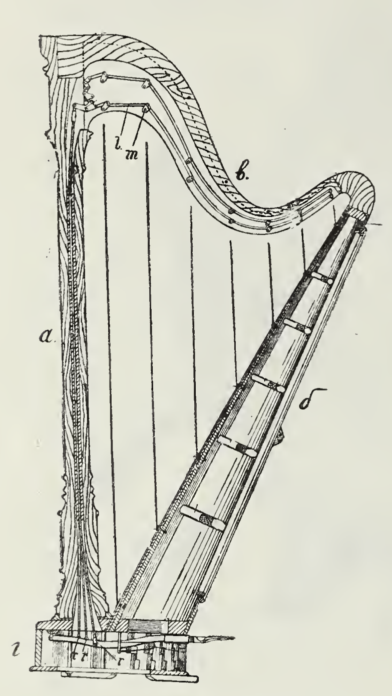


Рис. 50. Арфа Лайн и Хили в разрезе: а — колонна, б — звуковой ящик, в—коробка с механикой, г—пьедестал. Центр инструмента (струны) изображен разделенным на октавы. На рисунке ясно показано устройство педали (всего их семь) и ее связь с верхней механикой через колонну.

Фабрика арф Эрара, сохранив имя своего основателя, существует в Париже и теперь (основана в 1780 г., имеет отделения в Лондоне и Брюсселе), а затем наиболее известны—фирма Морлей в Лондоне и Лайн и Хили (Lyon & Healy) в Чикаго (Америка). Из других мастеров упоминается историками Сакс, Шарль-Жозеф[1] (1791—1865 гг.), но вряд ли он делал педальные арфы.

Арфы Лайн и Хили («американки», как их называют русские арфисты) в настоящее время пользуются успехом и как-будто начинают вытеснять с рынка эраровские.

Однако идея механизма эраровской арфы оказалась настолько жизненной, что американцы ничего нового не придумали, хотя со времени изобретения Эрара прошло более 120 лет. Оставив эраров-

[1] Сын его Адольф—знаменитый изобретатель саксофона.

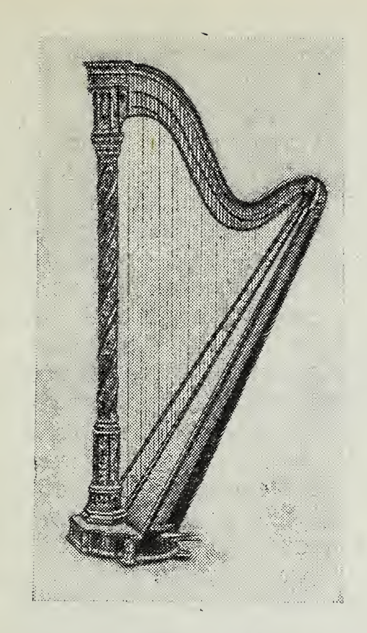


Рис. 51. Арфа Эрара в готическом стиле (передняя сторона).

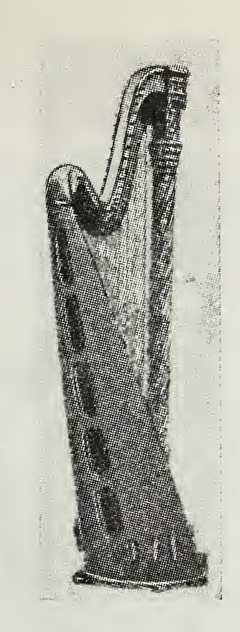


Рис. 52. Арфа Эрара в готическом стиле (задняя сторона).

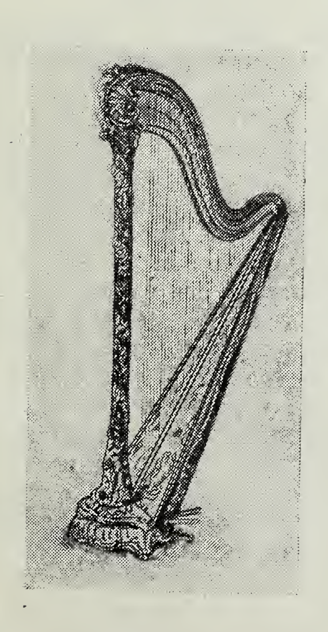


Рис. 53. Арфа Эрара в стиле Людовика XV.

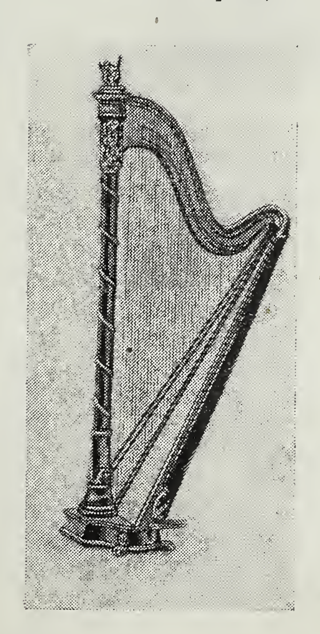


Рис. 54. Арфа Эрара в стиле ампир.

скую механику в неприкосновенности, они лишь значительно упростили ее в некоторых деталях; но эти упрощения превосходны, в чем собственно и заключается главное достоинство американок.

Что касается звучности американских арф, то они, из-за расширенного резонансного ящика, заметно разнятся от эраровских. Большая пустая бутыль, когда ее откупоривают, издает очень полный звук, но вряд ли кто назовет его красивым. Подобным бутылочным звуком, по-моему, отличаются почти все американки. Им нехватает звона струн, того звона, который всегда слышится в хороших эраровских арфах, — благородного, своеобразного, отдаленного звона жильных струн, и сильного и нежного, находящего живой отзвук в струнах человеческого сердца.

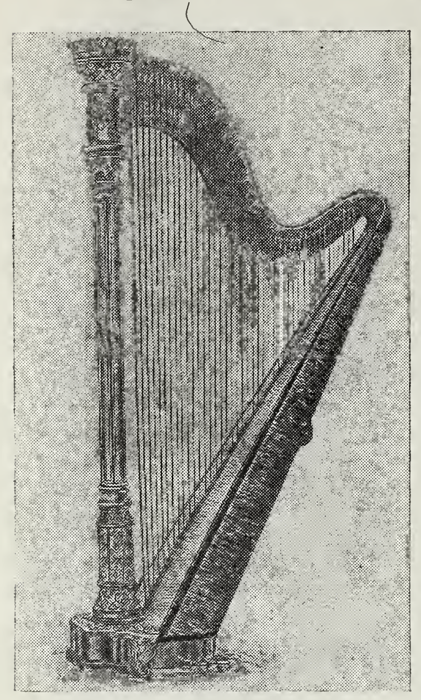


Рис. 55. Наиболее распространенный вид американской арфы (Лайн и Хили).

Арфы Морлея, распространенные преимущественно в Англии, занимают среднее место между эраровскими и американскими как по механике, так и по звуку.

Упомянутые три фирмы являются поставщиками арф для всего мира, и других фирм в настоящее время не существует.

Арфа—дорогой инструмент: цена его по прейскуранту Эрара 1904 г. была от 3 200 до 8 000 франков (приблизительно 1 300—3 200 рублей золотом); высокая цена обусловливала его недоступность для одиночки-музыканта.

Одно время в музыкальном мире много шуму наделала беспедальная арфа, изобретенная в конце XIX в. Ж. Лионом в Париже.

Несмотря на фейерверочную рекламу этого инструмента и на устройство концертов для пропагандирования его во всех крупных европейских центрах, он успеха не имел. В Петербурге на арфе Лиона разучила несколько пьес и публично выступила с исполнением их солистка б. Мариинского театра В. Чиарлоне. Но когда ей сделали два предложения: играть на инструменте Лиона в оркестре (к слову сказать—странное предложение, исходившее, очевидно, от мало сведущих в музыке людей) и преподавать на нем в консерватории, то от первого она отказалась, а второе отпало само собой, так как охотников учиться на беспедальной арфе не нашлось. При всем желании она и не смогла бы пристроить детище Лиона в семье оркестровых инструментов, во-первых, потому, что масса оперных и симфонических партий написана для эраровской арфы, переделать и приспособить кото-

рые для лионовской уже нельзя, во-вторых, нужно было бы совершенно выпустить все эффектные глиссандо эраровской арфы, недоступные лионовской, т. е. исказить партитуры величайших мастеров. Ученые музыканты приближают арфу Лиона к фортепиано, говоря, что ей «вполне доступны самые замысловатые хроматические пассажи и аккорды» (Риман). Это неверно. Не забудем, что метод игры на арфе Лиона, как и на всякой другой арфе, почти ничего общего не имея с методом игры на фортепиано, остается один и тот же. Неудобно также расположение струн у Лиона в двух плоскостях, крестообразное, тогда как

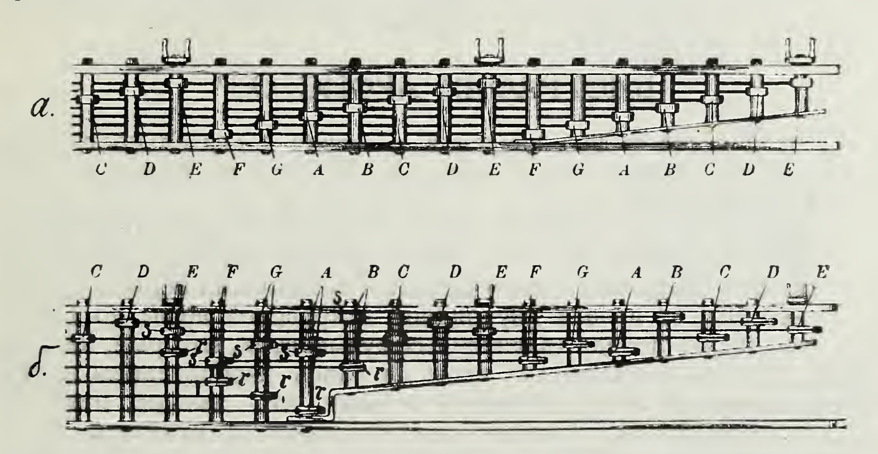


Рис. 56. Детали механизмов, заключенных в коробке: а—упрощенная механика американской арфы Лайн и Хили, б—старая механика эраровской арфы.

фортепиано в этом случае находится в более благоприятных условиях, и поэтому очень многие и многие «замысловатые хроматические пассажи» останутся неисполнимы и на беспедальной арфе. А главное, звук лионовского инструмента — тот же звук арфы, а не фортепиано, т. е. короткий и менее певучий. Правильнее будет сказать, что арфа Лиона лишь несколько приближается к фортепиано, но далеко не вполне. Большой еще вопрос, имеется ли нужда в этом инструменте, даже в том случае, если бы он способен был передавать всю фортепианную литературу. Слов нет, он весьма любопытен, но все же лучший исполнитель фортепианных произведений Бетховена, Шопена, Шумана и др. на арфе Лиона всегда окажется слабее посредственного пианиста, конечно, не в силу своих личных дарований, а только из-за характера этих совершенно противоположных друг другу инструментов. Вот почему изобретение Лиона быстро сошло со сцены.

ГЛАВА III

БИОГРАФИИ АРФИСТОВ[1]

В этой главе я даю сведения о жизни и деятельности арфистов, родившихся только до середины XIX ст.; допущенные исключения незначительны.

Если Эрар усовершенствовал педальную арфу, то арфистам его времени выпало на долю создать новую технику игры на ней. Как же они выполнили свою миссию? Небольшой период времени в 30—40 лет, от начала двухрядной эраровской арфы до 1850 г., дал нам такую плеяду талантливых музыкантов, которые, кажется, исчерпали все возможности игры на вновь изобретенном инструменте и своими произведениями сказали, что дальше итти уже некуда. Вот почему я ограничиваюсь лишь их именами. Это не значит, что после 1850 г. не было хороших арфистов. Они были, конечно, есть и теперь, даже в очень большом количестве, однако их роль в развитии техники игры на арфе уже не имела характера того беспрестанного движения вперед, к новым путям, к новым эффектам, которые достались в удел старшему поколению арфистов, живших при Эраре и непосредственно после его смерти. Так как их сравнительно немного, то вместо алфавитного порядка я помещаю их по годам рождения.

«*Петрини Франц*, виртуоз на арфе, род. в 1744 г. в Берлине, ум. в 1819 г. в Париже, сын арфиста придворного оркестра; с 1770 г. — учитель игры на арфе в Париже. Издал 4 концерта, 8 сонат, много вариационных пьес, дуэты и пр., а также школу для арфы...»

Дюссек (*Dussek*) *Иоганн-Владислав*, род. в 1761 г. в Часлау (Чехия), ум. в 1812 г. близ Парижа, выдающийся пианист и композитор, в то же время великолепный арфист. В начале музыкальной карьеры был органистом в Мехельне, Бергене на Зооме и Амстердаме (1782 г.); в Гамбурге посетил Ф.-Э. Баха, поощряв-

[1] Биографии, заключенные в кавычки, принадлежат Г. Риману («Музыкальный словарь», русское издание 1901 г.).

шего его музыкальные таланты, затем концертировал в Берлине, Петербурге и Париже (У Марии Антуанетты), бежал от Французской революции в Лондон, открыл здесь со своим тестем Д. Корри музыкальную торговлю (1792 г.), но обанкротился и удалился в Гамбург (1800 г.). Последние годы жизни провел в Париже, состоя концертмейстером у князя Талейрана (1808 г.). Написал много сочинений как для фортепиано, так и для арфы. Его жена Софья и дочь Оливия тоже были известными в свое время виртуозами на арфе. Историки говорят, что семья Дюссек много потрудилась для популяризации арфы.

«*Бакофен Иог.-Г.-Генрих*, виртуоз на арфе... род. в 1768 в Дурлахе, ум. в 1839 г. в Дармштадте; во время своих концертных путешествий обращал на себя внимание своей артистической разносторонностью (играл также на кларнете); в 1806 г. был придворным музыкантом в Готе, с 1815 г. сделался фабрикантом музыкальных инструментов в Дармштадте. Бакофен написал сочинения для арфы, школу для арфы...»

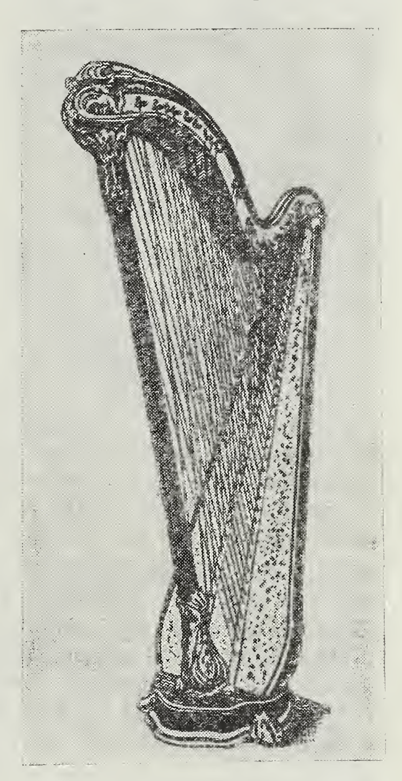


Рис. 57. Хроматическая арфа Ж. Лиона.

«*Вернье (Vernier) Жан-Эме*, виртуоз на арфе и композитор, род. 16 августа 1769 г. в Париже, в 1795 г. был арфистом при Комической опере, с 1813 г. при Большой опере, с 1838 г. получал пенсию; написал: сонаты для одной арфы и для арфы со скрипкой; квартет для арфы, фортепиано, гобоя и валторны; несколько трио для арфы, флейты и виолончели; дуэты для 2 арф и много фантазий, вариаций и пр. для арфы соло».

«*Марен (Marin) Мари-Мартен-Марсель-де*, знаменитый, арфист-виртуоз и композитор для арфы, род. 8 сентября 1769 г. в Байонне (происходил из знаменитого венецианского рода де-Марини), короткое время был учеником Гохбруккера, но главным образом самоучка; много путешествовал и, наконец, поселился в Тулузе (год смерти неизвестен). Фетис называет композиции Марена для арфы «истинно классическими» (6 сонат, 4 вариационных пьесы для одной арфы, по одному дуэту с фортепиано и со скрипкой, квинтет для арфы со струнным квартетом, романсы с аккомпанементом арфы и пр.)».

Упоминание здесь о Гохбруккере наводит на мысль о мастере, изобретателе педалей к арфе, о котором я нигде не нашел никаких биографических сведений. В истории арфы (см. гл. I) я уже имел случай говорить, что между «славным гарфенистом Гохбрикером» и изобретателем Гохбруккером существует несомненная связь; к этому можно присовокупить догадку, что мастер Гохбруккер оставил потомство не только талантливых арфистов, но и музыкальных педагогов.

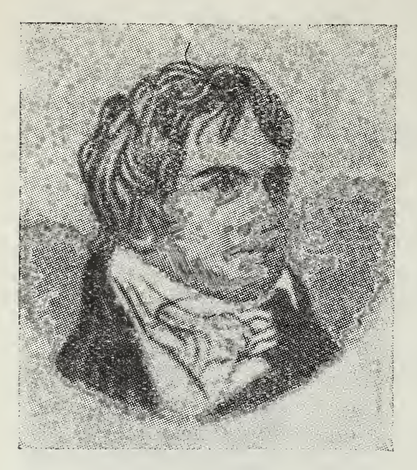


Рис. 58. И. Дюссек.

«*Дальвимар* (*Dalvimare*) *Мартин-Пьер*, выдающийся виртуоз на арфе и композитор для этого инструмента; вместе с тем хороший художник; род. 18 сентября 1772 г. в Дрё, ум. 13 июня 1839 г. в Париже. Уже 8-летним ребенком играл в Версале в присутствии королевы; во время революции был офицером гвардии Людовика XVI, значился в списке осужденных на изгнание и потому жил долгое время под чужим именем, занимая место рисовальщика при ситценабивной фабрике. В 1800 г. сделался арфистом при Opéra, в 1806 г. придворным арфистом, но в 1812 г. оставил обе эти должности, получив наследство. Во время Реставрации Дальвимор был капитаном национальной гвардии в Дрё. Произведения его: сонаты для арфы и скрипки, дуэты для 2-х арф, для арфы и фортепиано, арфы и валторны, вариации, и пр.».

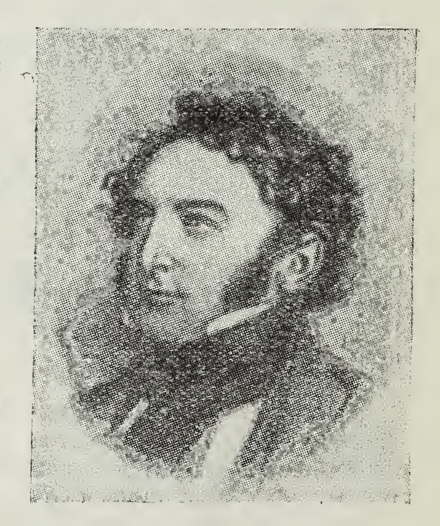


Рис. 59. Ш. Бокса.

«*Гатэй* (*Gatayes*) *Гильом-Пьер-Антуан*, род. 20 декабря 1774 г. в Пириже, ум. в октябре 1846 г. там же; виртуоз на гитаре и арфе». Помимо сочинений для гитары, написал дуэты «для арфы и валторны, арфы и гитары... сонаты для арфы, а также... «Methode de harpe».

Сын его «*Жозеф-Леон*, род. 25 декабря 1805 г. в Париже, ум. 1 февраля 1877 г. там же; также выдающийся виртуоз на арфе, написал много пьес соло, дуэтов и этюдов для арфы...»

«*Пэрри Джон*, уэльский бард, род. в 1776 г., ум. 8 апреля 1851 г. в Лондоне... Долгое время стоял во главе конгрессов уэльских бардов... в 1821 г. был назначен «Bardd Alaw» (начальником бардов). Число его изданных композиций велико и содержит в себе пьесы для арфы... 2 тетради уэльских и шотландских мелодий с переводом текстов на английский язык; но главным произведением его является «The welsch harper», обширный сборник уэльских мелодий... с прибавлением исторического очерка об арфе и о музыке в Уэльсе...»

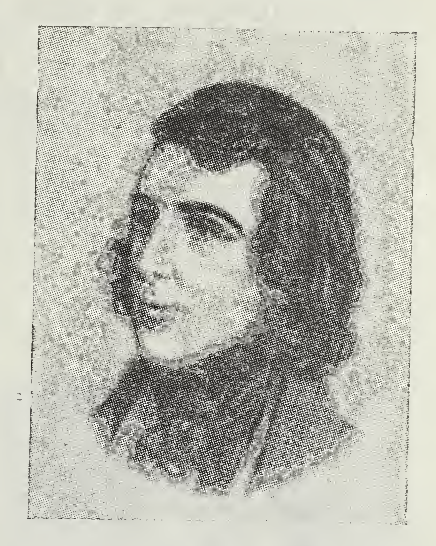


Рис. 60. Э. Пэриш-Альварс.

Сын его «*Джон-Орландо*, 1810—1879 гг.; хороший арфист, пианист и певец, написал комические песни, а также романсы и пр...»

Джон-Орландо Пэрри — «певец баллады», как называют его некоторые историки. Игре на арфе учился у Бокса.

«*Дизи* (*Dizi*) *Франсуа-Жозеф*, отличный виртуоз на арфе (самоучка), род. 14 января 1780 г. в Намюре, ум. около 1840 г. (?); 16-ти лет отправился в Лондон, причем в одной голландской гавани перед самым отъездом бросился в воду спасать какого-то утопающего, не умея сам плавать; Дизи вытащили из воды, но тем временем корабль с его арфой и пожитками уехал. Все вещи Дизи пропали, но в Лондоне проявил к нему внимание С. Эрар, подарил ему арфу и предоставил уроки, так что Дизи вскоре приобрел большую известность. Он придумал остроумные усовершенствования в механизме арфы, изобрел перпендикулярную арфу и основал в 1830 г. в Париже вместе с Плейелем фабрику арф, которая однако успеха не имела. Вскоре по прибытии своем в Париж Дизи сделался учителем игры на арфе. Дизи написал много сочинений для арфы (романсы, вариации и пр.)».

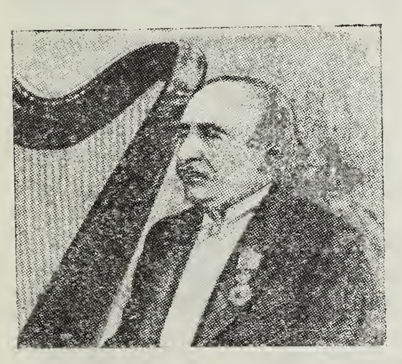


Рис. 61. К. Обертюр.

«*Бокса* (*Bochsa*) *Роберт-Николай-Шарль*, арфист, сын гобоиста театрального оркестра в Лионе, род. 9 августа 1789 г. в Монмеди (Meuse), ум. 6 января 1856 г. в Сиднее в Австралии; сочинять начал рано (16-ти лет написал оперу), был учеником Франца

Бека в Бордо, в 1806 г. учился в Парижской консерватории у Кателя и Мегюля, игре на арфе у Надермана и Марена; однако скоро пошел по самостоятельной дороге. В 1813 г. занимал должность придворного арфиста Наполеона; должность эту он сохранил и при Людовике XVIII. В 1817 г. должен был бежать от преследования за подлог в Лондон, где сделался популярным учителем. Пэриш-Альварс и Чаттертон были его учениками. В 1822 г. Бокса предпринял в компании со Смартом, а в 1823 на собственный риск концертные исполнения ораторий... С основанием Royal Academy of Music (1822 г.) Бокса сделался профессором игры на арфе, но в 1827 г. был уволен из-за неуживчивого характера. С 1826 по 1832 г. был капельмейстером Итальянской оперы (King's theatre). Бокса написал пьесы для своего инструмента и школу для него; кроме того, в 1813—1816 гг. были поставлены семь его (французских) опер в Париже на сцене Opéra comique; восьмая (английская) поставлена была в 1819 г. в Лондоне, где шли также (до 1837 г.) четыре его балета и одна оратория».

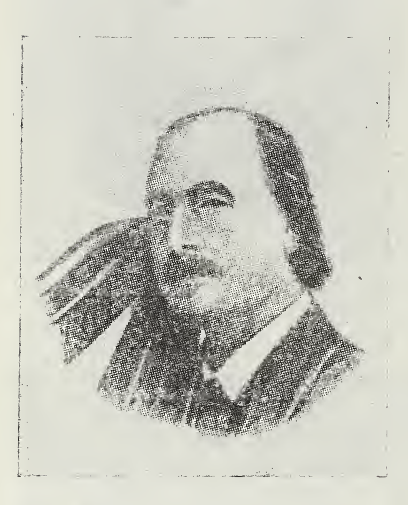


Рис. 62. Д. Томас.

Бокса был одним из самых плодовитых композиторов для арфы.

Если не считать его оперы, балеты и ораторию, упомянутые Риманом, то и тогда количество его opus'ов для арфы далеко перейдет за 300; последний opus его сочинений помечен цифрой 358 (Vaga luna, romanzetta, de Bellini, varie pour la harpe). Бокса редко писал для арфы какие-нибудь пустячки в две-три странички, а все больше солидные, объемистые сочинения: фантазии на оригинальные и заимствованные темы, сонаты, концерты, трио, квартеты, квинтеты и т. п. Молодые арфисты до сих пор учатся преимущественно по его школам и прекрасным этюдам; многие из последних, получив названия романсов, ноктюрнов и пр., вполне могли бы сойти за отдельные пьесы-соло, между тем они заключены в тетради по двадцати и более в каждой, и две такие тетради идут под одним opus'ом. Имя Бокса для всех арфистов — не просто имя педагога-музыканта, оставившего такие-то и такие-то полезные труды, а имя, вспоминаемое с добрым чувством.

Многие пьесы Бокса, несмотря на внешнюю простоту мелодии и гармонии, насыщены искренним поэтическим настроением и сердечной теплотой. К сожалению, арфисты редко исполняют их, что совершенно несправедливо. Невозможно учесть все то, что сделал для арфы Бокса. В изобретение Эрара он более, чем все другие его коллеги, вдохнул жизнь, которая трепещет в созвуч-

ных струнах и теперь, не думая стариться и умереть. В этом его большая заслуга.

«*Штокгаузен (Stockhausen) Франц,* виртуоз на арфе, эльзасец; 1792—1868 гг.; концертировал многократно со своей женой Маргаритой (урожд. Шмук), отличной певицей (ум. в 1877 г.). Издал много композиций для арфы».

«*Прюмье (Prumier) Антуан,* виртуоз на арфе, 1794—1868 гг., ученик парижской консерватории; арфист при Théâtre italien, в 1835 г. при Комической опере и одновременно с этим преемник Надермана в качестве профессора игры на арфе при консерватории; написал много фантазий, рондо и пр. для арфы».

«*Анж Конрад,* 1821—1884 гг., сын и ученик предыдущего; в 1840 г. сделался преемником отца в качестве арфиста Комической оперы; позднее перешел в Большую оперу, и в 1870 г. заменил Лабарра в должности профессора игры на арфе при консерватории. Написал соло и специальные этюды для арфы, ноктюрны для арфы и валторны и ряд церковных вокальных композиций».



Рис. 63. Т. Эптомес.



Рис. 64. А. Цабель.

Чаттертон Джон, род. в 1802 г. в Норвиче (Англия), ум. в 1871 г. в Лондоне. Выдающийся арфист-виртуоз, обучался игре на арфе у Бокса и Лабарра, в 1826 г. был назначен первым профессором по классу арфы в Королевскую академию в Лондоне, одновременно состоял арфистом при Королевском театре. Много писал и аранжировал для арфы соло; особенно ценны его пьесы с национальными уэльскими мелодиями.

«*Лабарр (Labarre) Теодор,* знаменитый виртуоз на арфе, род. 5 марта 1805 г. в Париже, ум. 9 марта 1870 г.; учился у Бокса

и Надермана, а также в консерватории у Дурлена, Фетиса и Буальдьё, приобрел своими концертными путешествиями широкую известность, жил попеременно в Париже и Лондоне, поставил в Париже несколько своих опер; был в 1847—1849 гг. капельмейстером Комической оперы, отправился затем снова в Лондон, но в 1851 г. вернулся в Париж на должность дирижера частного оркестра Наполеона III, а в 1867 г. сделался преемником Прюмье в качестве профессора игры на арфе при консерватории. Кроме 4 опер и 5 балетов, Лабарр писал главным образом для арфы (соло, фантазии ноктюрны; дуэты с фортепиано, скрипкой, валторной, гобоем; трио с валторной и фаготом и пр.), а кроме того, написал «Methode complète pour la harpe» и ряд популярных романсов для пения».



Рис. 65. А. Кастнер.

«*Пэриш-Альварс* (*Parish - Alvars*) *Элиас*, знаменитый виртуоз на арфе, род. 28 февраля 1808 г. в Вест-Теньмуте (Англия) в еврейской семье, ум. 25 января 1849 г. в Вене; ученик Дици, Лабарра и Бокса, объездил не только Европу, но также и восток (1828—1832). В 1847 Пэриш-Альварс поселился в Вене, где жил уже в 1836—1838 гг. и под конец получил звание придворного виртуоза. Пэриш-Альварс был также хорошим пианистом. Композиции его принадлежат к числу лучших в литературе для арфы: 2 концерта для арфы, концертино для 2-х арф с оркестром, много характерных пьес, фантазии, романсы и пр., из коих следует выделить «Voyage d'un harpiste en Orient» (греческие, болгарские, турецкие и другие мелодии)».

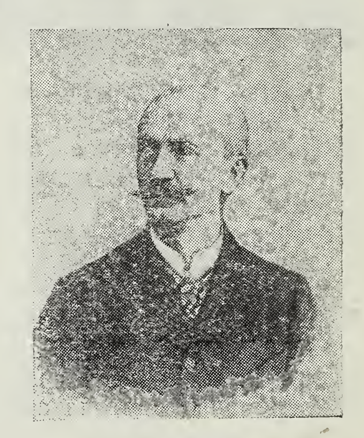


Рис. 66. В. Поссе.

В качестве виртуоза Пэриш-Альварс до сих пор считается звездой первой величины, сияние которой не смог еще затмить ни один арфист в мире. Его современники свидетельствуют, что он играл на арфе «фортепианные этюды Шопена, концерты Бетховена и Гуммеля с чрезвычайной бравурностью, легкостью и беглостью» (Перепелицын). Интересно, что такое исполнение не было у него результатом усидчивых занятий (его упражнения сводились всего-на-всего к гаммам и трелям простыми и двойными нотами), а получилось

только в силу счастливых природных способностей. Гениальная техника однако не заслонила у него прекрасного художественного исполнения. Историк и скрипач Василевский в своих воспоминаниях «За семьдесят лет» говорит об игре на арфе Пэриш-Альварса следующее:

«Когда этот величественный человек брал в свои руки арфу, то казалось, что слышишь голоса духов, то вкрадчиво нежные, то мятежные. Что-то демонически мистическое было в этих изменчивых и обольщающих звуках. Как жалко, что в то время не было возможности каким-нибудь образом их запечатлеть... Пэриш-Альварса нет уже давно, и вместе с ним исчезло его своеобразно пленительное искусство».

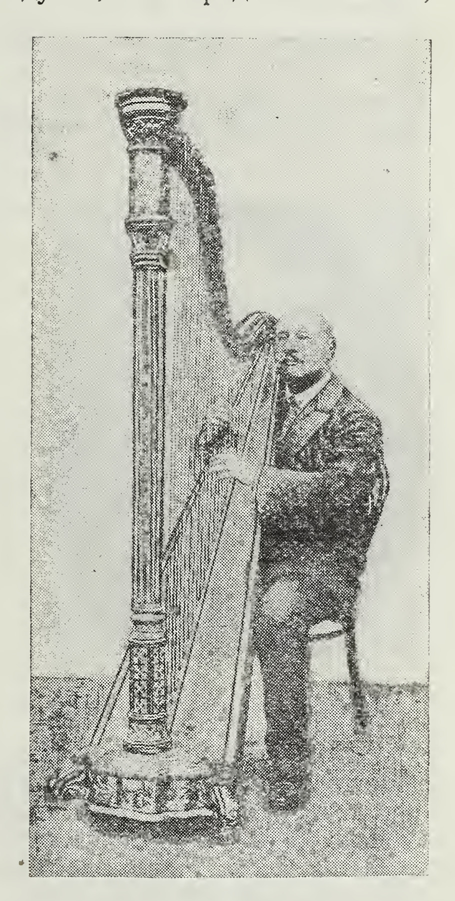


Рис. 67. А. Слепушкин.

За штудирование труднейших произведений Пэриш-Альварса теперь берутся только те арфисты, которые ставят себе целью приобретение хорошей виртуозности, вне же этого задания его играют сравнительно мало, если не считать более легких и популярных вещей. Как и Бокса, Пэриш-Альварс пробовал обогатить арфу новыми звуковыми комбинациями, вроде хроматического изменения звука струны не от удара пальца, а от быстрого нажатия педали тотчас же за моментом начала ее звучания, и т. п. Эти эффекты весьма любопытны для арфистов, но не имеют большого практического значения, так как слабо звучат.

«*Годфруа* (Godefroid)—два превосходных виртуоза на арфе. *Жюль-Жозеф*, род. в 1811 г. в Намюре, ум. 27 февраля 1840 г. в Париже (Комические оперы «La diadeste» и «La chasse royale»).

«*Феликс*, род. в 1818 г. в Намюре, ум. 12 июля 1897 г. в Villers surmer, брат предыдущего, жил сначала в Париже, а под конец жизни в Брюсселе, написал разные произведения для арфы, салонные пьесы для фортепиано (танец сильфид), а также две оперы («La harpe d'or», «La dernière bataille») и ораторию «La fille de Saul».

Феликс Годфруа был известен у современников под кличкой «Паганини арфы», что одно уже говорит об исключительной виртуозности этого музыканта. Он написал много эффектных произведений для арфы, содержание которых принадлежит к типу легкой французской музыки, всегда имевшей многочисленных поклонников. Исполнение его сольных вещей требуют от арфиста большой виртуозности.

«*Обертюр (Oberthür) Карл*, виртуоз на арфе и композитор, род. в 1819 г. в Мюнхене, ум. 8 ноября 1895 г. в Лондоне; жил сперва в Германии, в 1844 г. переселился в Лондон, где пользовался популярностью в качестве виртуоза и учителя. Обертюр

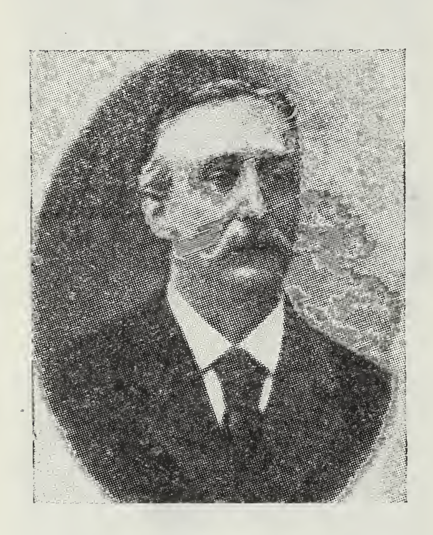


Рис. 68. А. Гассельман.

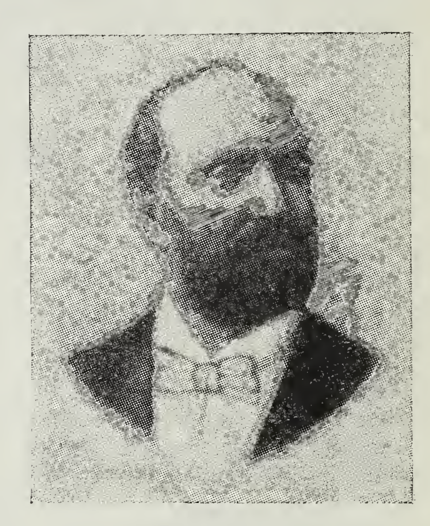


Рис. 69. А. Цамара.

неоднократно концертировал с большим успехом на континенте. Многочисленные его композиции написаны преимущественно для одной арфы; кроме того: квартет для четырех арф, ноктюрн для 3 арф, трио для арфы, скрипки и виолончели, концертино для арфы, а кроме того, фортепианные пьесы, романсы, большая месса с арфой («S. Filippo Neri»), 2 увертюры («Макбет» и «Rübezahl»), легенда с арфой («Lorelei»), оперу «Floris de Namur» (Висбаден) и пр.»

Игру на арфе Обертюр изучал у *Е. Браухель* и *Г. Редера*. Его сочинения, более 300 opus'ов, входят в репертуар каждого арфиста и неизменно дополняют программы общественных концертов легкого характера. Не глубокие по внутреннему содержанию, они чрезвычайно эффектны с внешней стороны и поэтому выгодны для исполнения. Не ограничиваясь оригинальными пьесами-соло, Обертюр много сделал весьма удачных аранжировок, между прочим и на популярные русские мелодии вроде песни

«Красный сарафан» А. Варламова и т. п. В качестве замечательного педагога Обертюр оставил прекрасную школу для арфы, прелюдии, упражнения пр. До последней минуты своей жизни он не покидал эстрады, и, как боец на посту, внезапно скончался, почувствовав себя дурно в концерте.

«*Гримм Карл-Константин-Людвиг*», превосходный виртуоз на арфе, род. 1820 г. в Берлине, ум. 23 мая 1882 г., был придворным виртуозом, концертмейстером и членом придворной капеллы».

Томас Джон, выдающийся арфист-виртуоз, особенно популярный в Англии. Род. в 1826 г., игру на арфе изучал у Д. Чаттертона в Лондоне, в Королевской академии, в которой впоследствии, после смерти своего учителя, занял место профессора. С большим успехом концертировал как в Англии, так и на континенте, между прочим у нас в СПБ. Много оставил сочинений для арфы, тесно связанных с национальной уэльской музыкой, в силу чего историки называют его «уэльским арфистом».





Рис. 70. Е. Шеккер.

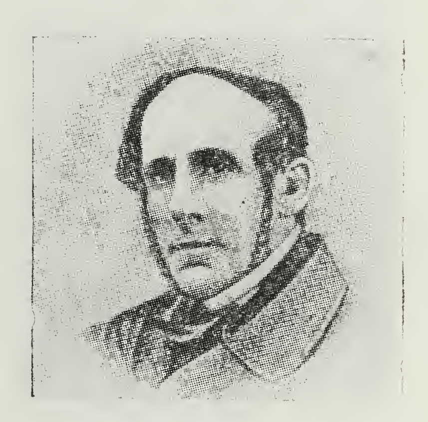


Рис. 71. Ф. Чаттертоне.

«*Эптомес* (*Aptommas*) *Томас*, превосходный виртуоз на арфе и композитор для этого инструмента, род. 1829 г.; жил в Лондоне в качестве учителя музыки (главным образом игры на арфе). Написал «Историю арфы» (1859)».

Эптомесу, как и Томасу, присвоено прозвище «уэльского арфиста». Он много совершил путешествий, выступая почти во всех культурных центрах Старого и Нового Света, в том числе в Чикаго на всемирной выставке (1893 г.), где выступил в ста концертах, исполняя соло и участвуя в ансамблях; по выражению историков, он был «гвоздем выставки». Вернувшись в Европу, он играл в Германии (Лейпциг, Берлин), а затем в Англии (Лондон), всюду пользуясь неизменным успехом. Сочинения Эптомеса для арфы весьма популярны.

«*Цабель Альберт Генрихович,* выдающийся виртуоз на арфе и композитор для этого инструмента. Род. в 1835 г. в Берлине. Игру на арфе изучал в берлинском королевском музыкальном училище, куда благодаря Мейерберу был принят бесплатно. В 1845—1848 гг. Цабель концертировал с Гунглем по Германии, России, Англии и С. Америке, в 1848—1851 гг. состоял солистом Берлинской оперы; с 1854 г.—солистом в оркестре СПб. казенной итальянской оперы, а потом в балетном оркестре. В то же время с 1862 г. Цабель состоял профессором игры на арфе при СПб. консерватории. Многие лучшие современные русские виртуозы на арфе—ученики Цабеля».

За пять лет до своей смерти, Цабель, разбитый параличом, принужден был оставить работу в консерватории и театре. Несмотря на свой неизлечимый недуг, он ежедневно настраивал свою арфу

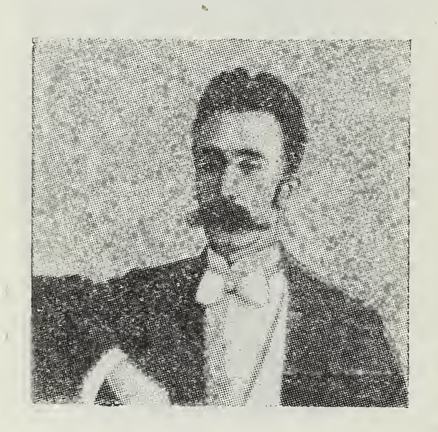


Рис. 72. И. Снор.



Рис. 73. И. Эйхенвальд.

и играл на ней левой рукой, что служит доказательством его необыкновенной любви к своему артистическому труду. Существуют арфисты, которые, производя какую-то грубую трескотню звуков, воображают, что это очень красиво. Исполнение Цабеля, наоборот, отличалось простотою, благородством и чарующей певучестью тона как в forte, так и в piano. Играть так, чтобы арфа пела, очень трудно, но у Цабеля это выходило легко; если прибавить к этому несравненному качеству колоссальную технику, то получим портрет Цабеля-исполнителя. Скончался он 3 февраля 1910 г. Цабель написал для своего инструмента сравнительно немного сочинений, около 40 opus'ов. Наиболее значительны: концерт с оркестром, дуэт для двух арф, фантазия на оперу «Фауст» Гуно, «Rêve d'amour», «Am Springbrunnen», балладу, легенду и пр. Особой популярностью пользуются его небольшие вещи: «Murmure de la Cascade», «Le desire», «Marguerite au rouet» и др. Кроме пьес-соло для арфы, Цабель издал «Grosse Methode

für Harfe» и брошюру «Слово к господам композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре».

«*Пёниц* (*Pönitz*) *Франц*, род. 17 августа 1850 г. в Бишофсведра (Зап. Пруссия), учился сперва игре на скрипке, а затем у Луи Гримма игре на арфе и в 1857 г. выступал у Бильзе в качестве солиста на арфе; в 1858 г. сделался членом капеллы Кролля, а после концертного турнэ в 1866 г. арфистом королевского оркестра, в 1891 г.—камер-виртуозом. Пёниц издал композиции для арфы, струнный квартет, оперу «Kleopatra», симфониэту для скрипки, виолончели и гармониума, и пр.».

Судя по одной из лучших вещей Пёница для арфы—«Nordische Ballade», он был выдающимся виртуозом. Арфисты, играющие это произведение (но без купюр), вполне могут считаться мастерами своего дела.



Рис. 74. Е. Вальтер-Кюне.

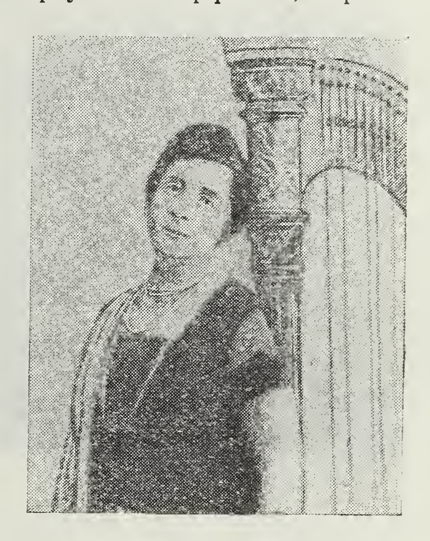


Рис. 75. К. Эрдели.

«*Чиарлоне* (*Ciarlone*) *Виргиния Михайловна*, арфистка-виртуоз, род. в 1869 г. в Неаполе. Рано стала концертировать вместе со своей сестрой Жанной и была приглашена солисткой в оркестр Императорской оперы в Москве. С 1896 г. занимала ту же должность в СПБ.; пропагандировала хроматическую арфу Плейеляиона. Написала много переложений для одной и двух арф».

В оркестре Мариинского театра Чиарлоне играла первую партию арфы в опере, тогда как Цабель одновременно работал в балете. Как и Цабель, она получила звание «солистки двора его величества». Под конец жизни страдала психическим расстройством на религиозной почве.

«*Кастнер Альфред*, виртуоз на арфе, род. 3 марта 1870 г. в Вене, ученик тамошней консерватории, служил сперва в Варшав-

ском оперном оркестре, в 1892—1898 гг. был преподавателем игры на арфе при Национальной музыкальной академии в Пеште, а теперь живет в Лейпциге».

Кастнер написал много педагогических и сольных композиций для арфы, кроме того, издал книгу «On the modern harp», Лондон, 1912».

Далее идут арфисты, о которых я нашел весьма скудные, обрывочные сведения.

Поссе Вильгельм. Лист называл Поссе «величайшим арфистом после Пэриш-Альварса». Такой отзыв в устах гениального музыканта дает читателю право ознакомиться с биографией Поссе поближе, но она не приведена у Римана, который ко времени составления своего «Musiklexikon'a» (I изд. 1882 г.), вероятно, не знал еще скромного арфиста в Шарлотенбурге, впоследствии ставшего профессором игры на арфе при королевской высшей школе в Берлине и там же солистом в оркестре королевской оперы. Поссе среди арфистов считается творцом своеобразного метода игры на арфе, главный принцип которого сводится не к свободному положению пальцев, с высоко стоящим первым, занимающим в отношении второго почти прямой угол (старая школа), а к сжатию рук в комочек, в кулак и к предварительному вкладыванию не одного, а двух пальцев при игре гаммообразных пассажей. Для своего инструмента Поссе написал много сольных и педагогических сочинений.

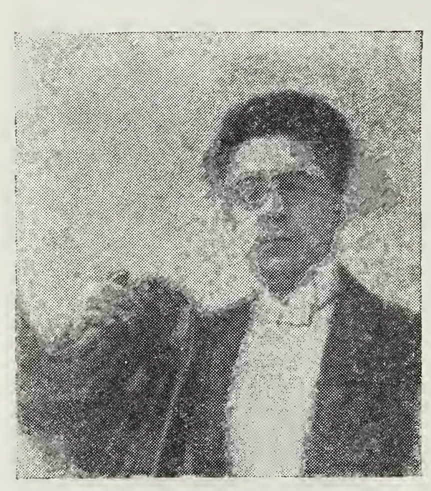


Рис. 76. Д. Андреев.

Слепушкин Александр Иванович, превосходный виртуоз на арфе, род. в 1870 г., ум. в 1918 г. в Москве. С детства любил музыку, первоначально учился на скрипке и фортепиано, а затем пристрастился к арфе; но русские педагоги не удовлетворяли его. По желанию отца получил военное образование, был уже в академии генерального штаба, что обещало ему блестящую военную карьеру, однако непреодолимое влечение к музыке заставило его в 1902 г. выйти в отставку, уехать в Германию и поступить в класс В. Поссе, профессора-арфиста Берлинской консерватории. Отношения его к Поссе, давшему нужное направление его таланту, вскоре перешли в тесную дружбу. Слепушкин не только усвоил приемы Поссе, но совместно с ним обсуждал дальнейшее развитие его оригинального метода и тогда же набросал вчерне главные свои

мысли о технике игры на арфе, так как сам Поссе не оформил своего педагогического опыта в виде какого-либо руководства. К сожалению, внезапная смерть помешала Слепушкину осуществить свое заветное желание—составить по своим заметкам новую школу для арфы. В 1908 г., после заграничных концертных поездок, Слепушкин вернулся в Россию и блестяще выдержал конкурс в лучший по тому времени придворный оркестр, но, не желая числиться по придворному ведомству, уехал в Москву и в том же году, в апреле, поступил по конкурсу солистом в оркестр московского Большого театра, а затем профессором в Московскую консерваторию.

Английские газеты по поводу его концертов в Лондоне писали, что он играл на арфе фортепианные произведения Листа, Шопена, Балакирева и др. композиторов с поразительной лег-

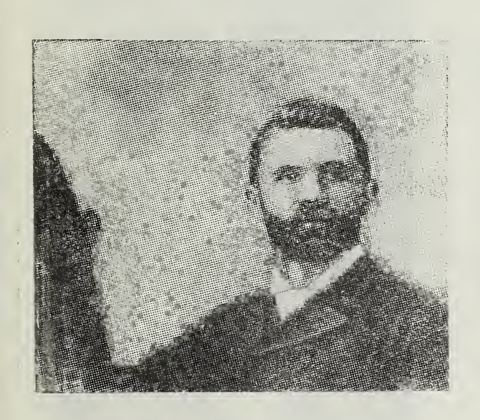


Рис. 77. Г. Брайтшук.



Рис. 78. Д. Чешайр.

костью, причем трудностей в исполнении хроматических пассажей, трелей и пр. для него точно не существовало. Заслуга Слепушкина—распространение в России метода игры на арфе В. Поссе и, кроме того, указание дальнейших путей к расширению арфной литературы за счет многих фортепианных произведений, т. е. возврат к тем достижениям, которые в свое время блестяще осуществлял Э. Пэриш-Альварс и которые почти совершенно забыты современными арфистами.

Гассельман Альфонс, знаменитый виртуоз на арфе, профессор консерватории и солист театра Большой оперы в Париже. Много написал для арфы оригинальных произведений и популярных транскрипций. Музыка Гессельмана всегда изящна, сравнительно легка для исполнения, часто сентиментальна, но не лишена искреннего чувства; арфисты охотно ее играют, а публика с удовольствием слушает. Из педагогических трудов Гассельмана следует упомянуть о 48 этюдах арфиста F. I. Dizi (в двух тет-

радях), тщательно им проредактированных и помеченных целесообразной апликатурой.

Цамара Антон. Жизнь и деятельность этого замечательного арфиста прошла большей частью в Вене, где он состоял профессором консерватории и играл в королевском оркестре, официально называясь «камер-виртуозом австрийского императора». Много имел учеников, оставил интересные композиции для арфы, в том числе педагогические труды.

Шеккер (Schuecker) Едмунд, арфист-виртуоз, играл в Америке (Чикаго), в Германии (Лейпциг), где был профессором консерватории, а затем в Австрии (Вена). Весьма трудоспособный



Рис. 79. Г. Ренье.



Рис. 80. К. Мюрей.

и энергичный музыкант, издавший для своего инструмента массу произведений: оригинальные пьесы-соло, аранжировки, этюды, прелюдии и между прочим трудные оркестровые партии Вагнера, Листа, Мейербера, Гамерика, Рейнеке и др. со своими облегчениями и апликатурой. Последние труды, избавляя арфистов от черной работы, ценны в том отношении, что лишний раз доказывают незнание и неумение многих композиторов писать для арфы.

Трнечек (Trnecêk) Ганс, превосходный арфист-виртуоз, профессор пражской консерватории, выдающийся педагог, оставил много замечательных произведений для арфы, весьма оригинальных по технике («Schubert—Fantasie», «Novelette» и пр.).

Чаттертон Фредерик, высокоталантливый арфист-виртуоз, написавший много произведений для своего инструмента. Особой популярностью имя его пользуется в Англии.

Снор (*Snoer*) *Иоганн*, арфист оркестра Гевандгауза в Лейпциге. Написал композиции для своего инструмента, аранжировки, этюды, прелюдии и пр. Замечательный педагог. Как и Шеккер, издал много облегченных оркестровых партий для арфы, взятых из сочинений Берлиоза, Гольдмарка, Россини, Шумана, Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова и др.

Вердаль (*Verdalle*) *Габриель*, арфист Большой оперы в Париже, вероятно, преемник А. Гассельмана и его ученик. Написал много пьес-соло для арфы.

Тедески (*Tedeschi*) *Л. М.*, виртуоз на арфе, профессор консерватории в Милане, арфист театра Скала. Много написал для своего инструмента.

Эйхенвальд (*урожд. Папендик*) *Ида Ивановна*, выдающаяся арфистка-виртуоз, род. в 1842 г., ум. в 1917 г., очень рано проявила необыкновенное влечение к музыке, с шести лет начала брать уроки на арфе у Л. Гримма, и уже через два года, вундеркиндом, стала выступать в концертах. Начало ее музыкальной деятельности однако относится к 1855 г., когда она впервые выступила в Берлине. Несколько лет после этого совершала со своим старшим братом-пианистом концертные поездки по Германии и России. В 1860 г., в результате ее прекрасной игры в Петербурге, поступила солисткой в Большой театр, а в 1864 г. — в Большой театр в Москве. Здесь с неизменным успехом ежегодно устраивала свои собственные концерты, много лет играла в Русском музыкальном обществе и состояла профессором в Московской консерватории. Один из ее современников, С. Танеев, так характеризует ее игру на арфе: «Ее превосходная техника, в соединении с исключительно красивым полным тоном и изящной фразировкой, производит на слушателей чарующее впечатление». В Москве, в качестве арфистки-солистки и опытного педагога, она сыграла такую же роль, как одновременно А. Цабель в Петербурге. В 1901 г., прослужив в театре более 40 лет, вышла в отставку и жила на пенсии.



Рис. 81. М. Бауэр-Цейх.

Вальтер-Кюне Екатерина Адольфовна, превосходная арфистка и пианистка, на арфе училась у А. Цабеля, на фортепиано — у А. Рубинштейна. Ее деятельность проявилась главным образом в преподавании игры на арфе в СПб. консерватории и Смольном институте; значительное число современных русских арфистов

прошли ее школу. Состояла солисткой в оркестре русской оперы (б. Мариинский театр). Из композиторских трудов ее надо выделить многочисленные аранжировки в виде фантазий на темы известных пьес русских и иностранных авторов; среди арфистов эти работы пользуются большой популярностью.

Эрдели Ксения Александровна, замечательная арфистка-виртуоз, род. в 1882 г. на юге России, игре на арфе училась у Вальтер-Кюне в Петербурге. Свой служебный стаж начала в 1899 г.

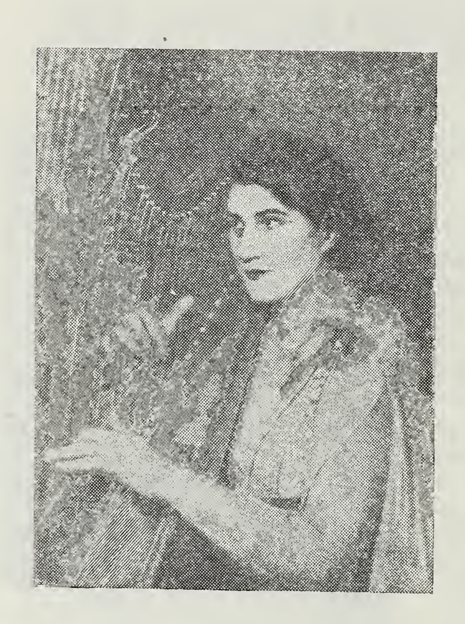


Рис. 82. М. Горелова.

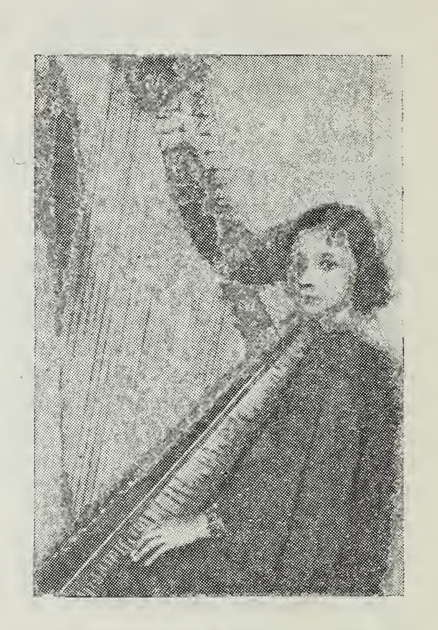


Рис. 83. В. Дулова.

в Москве, поступив в Большой театр солисткой оркестра, одновременно играла здесь в концертах Русского музыкального и Филармонического обществ, а также преподавала в музыкальном училище филармонии, где ей был присужден диплом свободного художника, «Honoris causa». В 1905—1907 гг. преподавала в Московской консерватории. В 1907 г. переехала в Петербург и здесь, наравне с педагогической деятельностью, выступала солисткой в концертах Зилоти, Беляевских, «Общества друзей музыки» и др. 1913—1918 гг. преподавала в Петербургской консерватории. В 1918 г. вновь переехала в Москву, возобновив работу в концертах и в Большом театре. Неустанно популяризируя свой инструмент в широких массах и работая над созданием для него литературы, в своих концертах «Вечера арфы» дала ряд самых разнообразных программ не только соло, но и совместной игры (до 10 арф). В 1928 г. получила звание заслуженной артистки Республики. В репертуаре Эрдели значится более 200 пьес как

специально арфных, так и фортепианных, из которых многие—ее транскрипции. Энергия ее неиссякаема, а число ее концертных выступлений не поддается учету. Невозможно назвать другую арфистку, пользующуюся в нашем Союзе такой же популярностью, как Эрдели. Ее изумительно точная техника всегда идет рука об руку с прекрасным музыкальным выражением, что ставит ее в первые ряды первоклассных арфистов Западной Европы, не только текущего, но и прошлого времени. А. К. Глазунов говорит о ней: «Ее игра отличается блеском, звучностью и высокохудожественной отделкой. К. А. Эрдели является одной из самых талантливых и ярких представительниц новейшей школы игры на арфе».

Андреев Дмитрий Андреевич, талантливый арфист-виртуоз, род. в 1882 г. в СПБ., любимый ученик Цабеля. Отказавшись от

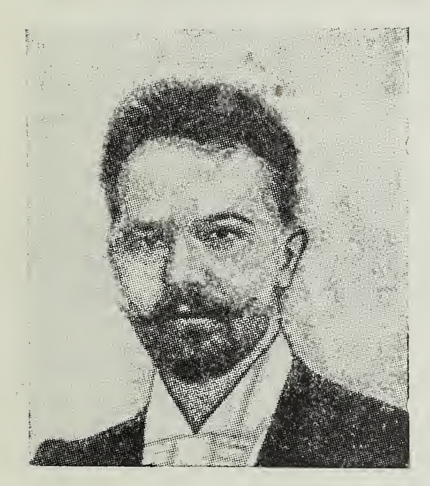


Рис. 84. Р. Мозгаммер.

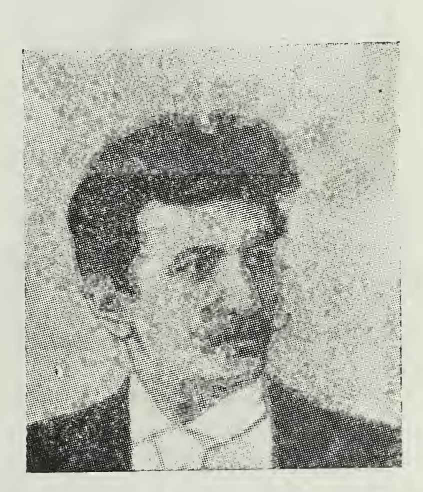


Рис. 85. А. Голи.

игры в оркестре, Андреев всецело отдался концертной деятельности в качестве арфиста-солиста. С большим успехом выступал как в России, так и за границей — в Париже, Лондоне, Берлине, Константинополе и других европейских центрах. Пропагандирование арфы, особенно по захолустным русским городам, совершенно не знающим ее,—не только заслуга, но большой подвиг Андреева. Игра его, как и игра его учителя, отличается удивительной певучестью тона и отличной техникой. Андреев много сделал легких переложений для арфы (пьесы Б. Годара, А. Дюрана, А. Рубинштейна, Р. Дриго и др.).

Из выдающихся арфистов конца прошлого и начала настоящего столетий, в большей части проявивших себя не только в качестве виртуозов, но и как талантливые композиторы для своего инструмента, историки называют еще следующих: «П. Эптомес, Т. Врейт, Ф. Лебано, М. Мозер, И. Франк, Д. Чешайр, Г. Брайтшук, М. Бауэр-Цейх, К. Альберстеттер, М. Вундереле, К. Мюрей, Г. Фа-

биани, К. Бертукат-Маречек, Г. Ренье и др. Из русских арфистов за тот же период кроме уже упомянутых в отдельных биографиях, достойны быть отмечены: Жанна Чиарлоне, Надежда Эйхенвальд, Г. Омэ, Ида Цабель-Рашат, А. Инспрукер, Ф. Шоллар,[1] Ш. Вагнер, К. Гибш, Ф. Штейнберг, И. Юрман, М. Тойман, А. Серпков, Г. Флиге, Б. Федоров, К. Берг-Бочкарева, А. Алексеева и др.

Не имея возможности перечислить современных арфистов Западной Европы, остановлюсь на арфистах СССР. Рост советского музыкального искусства за последние годы, создавшийся в результате благоприятных условий для развития у нас всевозможного рода талантов, не прошел мимо и такого участка, как игра на арфе. В больших центрах нашего Союза, особенно в Москве и Ленинграде, народился целый ряд выдающихся молодых советских арфистов, вполне способных соперничать и одерживать победы над иностранными арфистами по примеру наших скрипачей и пианистов. Среди этой молодежи уже имеются превосходные исполнители пьес-solo, отличные оркестранты, педагоги и пр., в то время как более пожилые их товарищи дошли до степеней подлинного мастерства. И те, и другие работают в наших виднейших музыкальных учреждениях.



Рис. 86. Э. Сервантес.

Укажу на следующих: Е. Алымова, Н. Амосов,[2] Н. Анисимова (35-летний стаж), В. Владимирова, Л. Гордзевич, А. Гельрот, М. Горелова (лауреатка 2-го Всесоюзного конкурса), Д. Григорьев, В. Дулова (лауреатка 2-го Всесоюзного конкурса), Л. Захарова, В. Канищев, Л. Покровская, И. Поломаренко, М. Пушечникова, В. Пушкарева, К. Сараджева, Н. Сибор, Е. Синицына, Н. Соколовская (35-летний стаж), М. Тарасова, М. Шоллар, А. Эльдарова и много др.

Среди европейских арфистов, преимущественно немецких, в большой моде было распространено паломничество в Байрейт, на вагнеровские спектакли («Кольцо Нибелунгов» и пр.). Участвовать в этих спектаклях хотя бы раз в своей жизни — считалось

[1] Шоллар Франц Францевич, род. в 1860 г., окончил Пражскую консерваторию по классам арфы и валторны. С 1889 г. служил в б. Мариинском театре валторнистом. Много лет преподавал на арфе в придворной капелле. Автор оркестровых сочинений и романсов, для арфы написал этюды и концерт.

[2] Амосов Николай Иванович, род. в 1881 г. в Петергофе, мальчиком состоял в хоре Певческой капеллы, где получил музыкальное образование. На арфе учился у Ф. Шоллар и А. Цабеля. С 1908 г. солист придворного оркестра, с 1921 г. профессор Ленинградской консерватории, одновременно арфист Государственной филармонии.

высокой честью, служило поводом к лестному воспоминанию: «Я играл цикл вагнеровских опер в Байрейте». Перечислю арфистов, которые играли в Байрейте в 1901 г.: А. Голи (Берлин), Л. Рихтер (Франкфурт), А. Летер (Нюренберг), Р. Мозгаммер (Вена), О. Мозгаммер (Будапешт), К. Франкенбергер (Веймар), и О. Зюссе (Карлсруэ).

Для арфы писали следующие арфисты: Н. Шалонер, Т. Шипп, И. Парри, В. Винер, Е. Ларивьер, Е. Пассард, Е. Сталь, Г. Вольферт (Harfenschule), В. Грациани, Ж. Дубец, В. Феррони, Ф. Беллотта, Г. фон-Гольст, Ф. Мейер, Стротер, Тэйлор, И. Поломаренко, А. Лукин, И. Юрман и др.

Из композиторов, не игравших на арфе, но писавших для нее пьесы-соло можно назвать: В. Моцарта, Э. Т. А. Гофмана[1] И. Вальтера, Л. Шпора (жена его Доретта Шейблер была превосходной арфисткой), Ф. Буальдьё, М. Глинку, К. Рейнике, К. Сен-Санса, М. Равеля, К. Дебюсси, Г. Форэ, Г. Роже-Дюкаса,[2] Ф. Акименко, С. Прокофьева и др.

Несмотря на большое число композиторов, писавших для арфы, все же арфная литература считается бедной, в силу чего многие арфисты тяготеют к фортепианным сочинениям, к сожалению, не всегда подходящим для арфы. Это обстоятельство порождает пессимизм и жалобы некоторых арфистов на несовершенства своего инструмента, будто бы отстающего от века. Это неправильный взгляд. Каждый инструмент имеет свои достоинства и недостатки. Ведь не жалуются же, например, скрипачи на то, что их скрипка совершенно лишена гармонии, вечно исполняя одну лишь мелодию! Другие инструменты в этом отношении еще беднее, но зато на музыкальной палитре каждый из них представляет необходимую, своеобразно прелестную краску, без которой не может обойтись ни один художник-композитор. В прошлом многие арфисты принадлежали ко двору разных королей, особенно в Германии. Многие арфисты считались «камер-виртуозами» королей, и даже не одного, а нескольких. Рекорд в этом отношении побила Эсмеральда Сервантес, проживавшая то в Европе, то в Америке. Ее титул был весьма курьезный: «Профессор национальной консерватории в Мексике, арфистка-виртуоз королевы Испании, короля Португалии, короля Греции, императора Бразилии и великого герцога Саксен-Кобур-Готского». Кажется, она числилась еще солисткой его величества турецкого султана. В царской России титул «солиста двора его императорского величества», как я уже отмечал, имели арфисты Цабель и Чиарлоне.

---

[1] Гофман Э. Т. А.—знаменитый немецкий писатель (1776—1822 гг.), автор фантастических рассказов, профессиональный музыкант, ему принадлежат различные музыкальные произведения, в том числе квинтет для арфы и смычковых инструментов.

[2] Новейшие французские композиторы вообще являются большими поклонниками арфы.

В настоящее время у нас вошли в жизнь почетные звания— «народного артиста Республики, заслуженного артиста Республики и народного артиста СССР»; из ныне здравствующих арфистов к числу заслуженных — принадлежит лишь одна Ксения Александровна Эрдели.

Арфа в силу известных уже нам причин (барды, герб Ирландии и пр.) очень популярна в Англии, где на ней играют трудящиеся всевозможных профессий; страсть англичан к арфе отразилась даже в английской бытовой литературе (Ч. Диккенс и др.).

Очень усердно музицируют на арфе американцы. Не ограничиваясь выступлениями соло, они исполняют дуэты, трио, квартеты и т. п., между прочим составляют из одних арф и оркестры численностью от 10 до 40 инструментов. Излишне говорить, что игру на арфе преподают во всех консерваториях, какие только существуют на свете.

Что касается СССР, то в его музыкальных школах искусство игры на арфе доступно для всех трудящихся.

ГЛАВА IV

НЕОБХОДИМЫЕ СВЕДЕНИЯ ДЛЯ КОМПОЗИТОРОВ

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Мода на широкое применение арфы в оркестре началась приблизительно 100 лет тому назад. Вот что об этом пишет Ф. Геварт:

«Употребление арфы в оркестре разделяется на три периода. В первом, продолжавшемся до начала XIX столетия, композитор пользовался арфой только для исторического намека, употребляя ее тогда, когда сюжет произведения требовал такого инструмента, который способен был бы вызвать античные воспоминания. С этой точки зрения на арфу смотрели: Гендель в первой обработке своей оратории «Эсфирь» (1720 г.), Глюк в опере «Орфей» (1762 г.) и Бетховен в балете «Прометей» (1799 г.).

Второй период, принадлежащий почти исключительно Франции, относится к эпохе первой империи, когда арфа была окончательно усовершенствована. Этот инструмент как нельзя более соответствовал господствовавшему тогда вкусу, напоминая собой вместе и античный мир и оссиановскую поэзию,—главное содержание тогдашней литературы. С того времени арфа все чаще и чаще фигурирует в оркестрах Большой и Комической опер, особенно в тех случаях, когда сюжет пьесы взят из библии, истории Греции или Рима (Мегюль—«Иосиф», 1807 г.; Спонтини — «Весталка», 1807 г. и «Олимпия», 1819 г.; Россини — «Осада Коринфа», 1826 г. и «Моисей», (1827 г.) или когда действие происходит в Ирландии или Шотландии (Мегюль — «Uthal», 1803 г.; Лесюер — «Les Bardes», 1807 г.; Кател — «Wallace», 1817 г.; Буальдьё—«Белая дама» (1825 г.). В Германии за все это время даже и в театре арфа не употребляется (мне неизвестно, чтобы Вебер хоть раз ею воспользовался). Только около 1840 г. она робко начинает появляться у немецких композиторов (Мендельсон — увертюра «Аталия»).

Третий и последний период начался тоже во Франции с Гектора Берлиоза, представителя романтической музыкальной школы 30-х годов. С этого времени арфа делается постоянным членом оркестра и входит в состав всевозможных инструментальных комбинаций (не считая тех случаев, где ее употребление вызывается историческими воспоминания-

ми или местным колоритом). В современной музыке[1] арфа играет особенно значительную роль в произведениях трех композиторов: Берлиоза, Мейербера и Рихарда Вагнера; произведения эти настолько известны, что нет надобности их здесь перечислять».

Немногие попытки применения арфы в оркестре были и до Генделя, на что Геварт не указывает. Так, историк оркестровки А. Карс упоминает следующих композиторов:

Д. Каччини (1550—1618 гг.). Арфа применена у этого автора в «Интермеццо» (1589 г.) и у него же в концерте—двойные арфы.

К. Монтеверди (1568—1643 гг.), знаменитый итальянский музыкальный драматург. В его опере «Орфей» (1607 г.) в списке, на второй странице печатной партитуры, значится «одна арфа с двойными струнами (doppia)», иначе—двойная, или «Давидова» арфа.

С. Ланди. В 1634 г. вышла из печати его опера «Св. Алексей», «с басовой партией для арф».

В конце XVIII в. арфы, «вероятно, употреблялись наподобие лютни и вместе с ними, так как специальные партии арф были крайне редки». Если «Гендель и Глюк писали отдельные партии для арф», то это «надо считать исключением для их времени, однако еще до второй четверти XIX в. партии арф стали очень часто появляться в оперных партитурах, а затем и вообще в произведениях, написанных для парижской сцены», хотя и «не представляли особого интереса» (А. Карс).

В XIX и XX вв. для арфы писало такое множество композиторов, что упомянуть все их имена нет никакой возможности. Главные из них: Шуман, Лист, Гольдмарк, Гаде, Гамерик, Рейнеке, Сен-Санс, Григ, Гуно, Дворжак, Делиб, Мошковский, Тома, Бизе, Масснэ, Верди, И. и Р. Штраус, Оффенбах, Пуччини, Масканьи, Сибелиус, Гумпердинк, Франк, Дебюсси и др.; из русских: Глинка, Даргомыжский, Серов, А. Рубинштейн, Балакирев, Римский-Корсаков, Бородин, Кюи, Мусоргский, Глазунов, Лядов, Чайковский, Скрябин, Соловьев, Шенк, Аренский, Танеев, Калинников, Акименко и др.

Хорошо или дурно сочиняли для арфы все эти композиторы? Знали ли они арфу? В своем предисловии я уже упоминал кратко о брошюре Цабеля, давшего в ней на этот вопрос отрицательный ответ.[2]

«Давно уже я ношусь с мыслью сказать несколько слов по поводу моего инструмента—арфы и моих товарищей арфистов... Так как я ни

---

[1] Сочинение Геварта, «Новый курс инструментовки», изд. 1885 г.

[2] Брошюра А. Цабеля («Слово к господам композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре») написана по-немецки, перевод К. Неймана, 1899 г.

поэт, ни литератор, а арфист и, могу сказать, основательно знаком с игрой и техникой арфы, то я не преследую никаких литературных целей... Цель ее (брошюры)—объяснить некоторые особенности арфы и дать дружеский совет господам композиторам... Прежде всего я должен заметить, что нас, арфистов (думаю, что все мои товарищи по инструменту согласятся с этим), сплошь да рядом поражает следующее обстоятельство: получив новую оркестровую партию, написанную в настоящее время на арфу, мы наперед можем сказать, что придется играющему аранжировать или даже совсем переделывать ее, иначе немыслимо будет ее сыграть, так как композитор беспощадно делает разные модуляции, переходы от бемольных интонаций к диезным, как-будто пишет не на арфу, а на рояль, причем увлекаясь гармонией пассажей и переходов, он совершенно упускает из виду, что нет никакой возможности сыграть его пьесу, или же забывает, сколько в этом случае труда и потери времени предстоит бедному арфисту. Все это происходит от той простой причины, что композитор мало или совсем незнаком с арфой, для которой он пишет. Когда, наконец после такой переделки арфист в состоянии сыграть свою партию, и она, пожалуй, производит лучшее впечатление, чем предполагал сам композитор, то все убеждены, что это в порядке вещей, и не только композитор, но и дирижер оркестра (не говоря уже о товарищах по оркестру) не подумают, сколько непроизводительного труда потратил на это арфист...

...Каждому арфисту известно, как трудно написаны партии для арфы в операх Вагнера... Когда Рихард Вагнер ставил в 1863 г. выдержки из «Нибелунгов», все Петербургские арфисты отказывались принять участие, так как не могли преодолеть трудностей, встречающихся в оркестровых партиях, в особенности в «Валькирии». Вследствие этого Вагнер обратился ко мне с просьбой переделать ему партии арфы, так как он имеет об этом очень слабое понятие. Я взялся за аранжировку партии и написал ее на две арфы, за что Вагнер выразил мне свою признательность в очень лестном для меня письме. Этот факт служит доказательством, что подобные аранжировки не всегда легко сделать».

Опираясь на компетентность Цабеля, я, во-первых, заранее отметаю от себя упреки в том, что мои заявления на незнакомство композиторов с арфой преувеличены, а во-вторых, хочу обратить внимание дирижеров на следующее: если арфист (не ученик, конечно, а хороший музыкант) будет жаловаться на трудность своей работы в оркестре, то ему следует верить и быть к нему снисходительным, а не придираться к нему за облегчения партий («не то, мол, играете, что у вас написано»). Умелое облегчение партий не есть недостаток арфиста, а его достоинство. Если на неисполнимость многих партий арфы указывал такой мастер своего дела, как Цабель, то с оркестранта средних способностей нельзя спрашивать больше того, что он может дать помимо своих природных данных. Да Цабель и не был единственным арфистом, протестовавшим против неопытности композиторов. Я уже говорил в биографиях Шеккера и Снора о том, что они издали оркестровые партии арфы со своими облегчениями и апли-
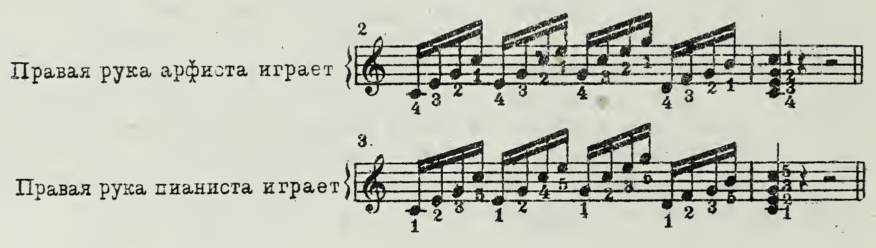
катурой; подобная работа в сущности тоже своего рода протест, а ведь Шеккер и Снор были первоклассными арфистами.

АРФА И ФОРТЕПИАНО

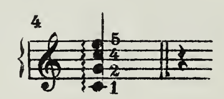
Относительно сочинений партий арфы композитору прежде всего нужно запомнить главнейшее **первое правило**: **арфа и фортепиано—совершенно различные инструменты**; смешивать их ни в коем случае нельзя. Разница эта заключается в том, что на арфе играют лишь четырьмя пальцами каждой руки, без участия мизинцев. Если обозначить пальцы цифрами, то получим следующее:

	левая рука	правая рука
Положение рук арфиста:	4 3 2 1	4 3 2 1
Положение рук пианиста:	5 4 3 2 1	1 2 3 4 5
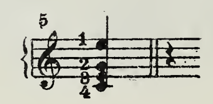
Как видим, только левая рука арфиста схожа с левой рукой пианиста, правая же—совершенно противоположна правой. Еще яснее это видно на нотном примере:



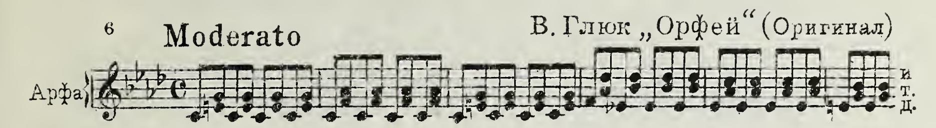
В силу другого положения правой руки широкое расстояние между 1 и 2 пальцами у арфиста приходится вверху, а у пианиста—внизу. Если пианист-композитор напишет удобный для себя арпеджированный аккорд, например, трезвучие C-dur с удвоенным основным тоном
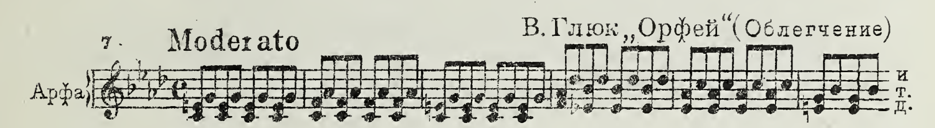


и поместит его в арфную партию, то для арфиста он будет неудобен. Арфисту в данном случае надо удвоить терцию:
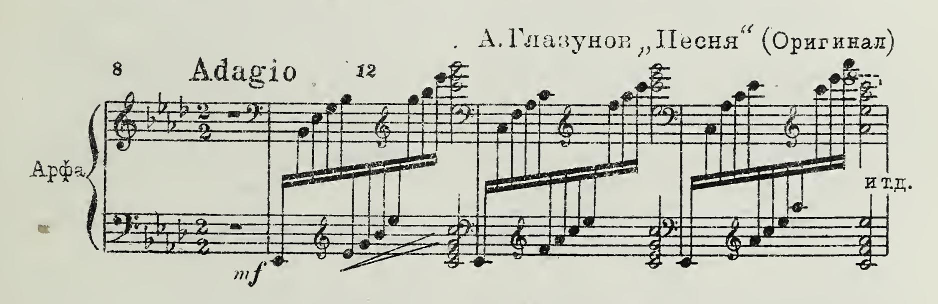


Отсюда часто вытекает неестественный для арфы аккомпанемент вроде следующего:
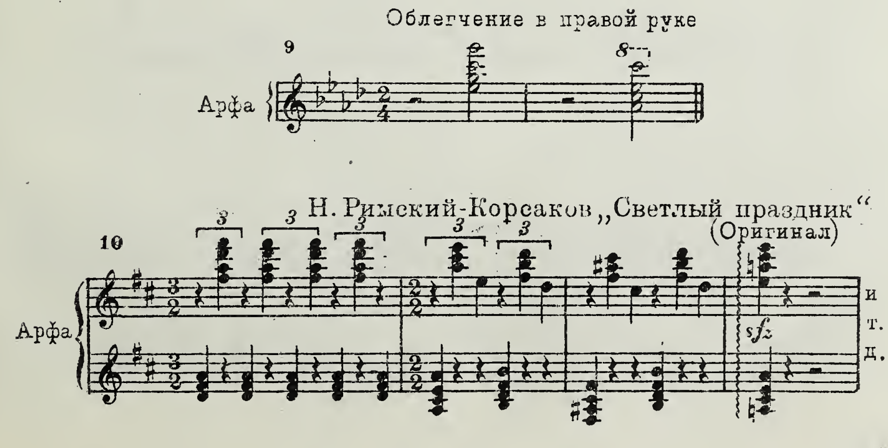


Чтобы исполнить этот отрывок в приемлемой для арфиста форме, его нужно изменить таким образом:
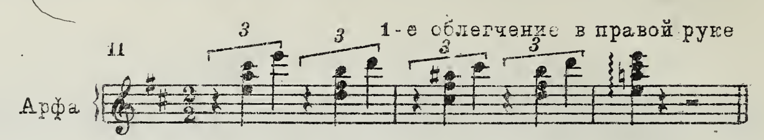


Разницу эту принято не замечать, и даже такие опытные мастера, как Глазунов и Римский-Корсаков, не знали о ней. Вот еще примеры:
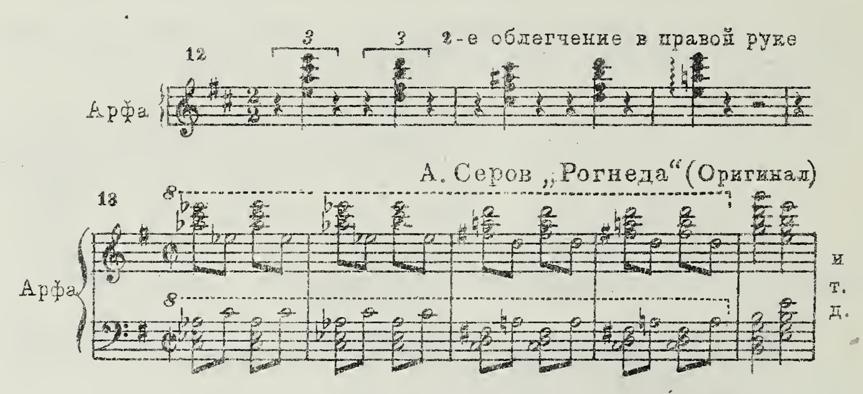


Аккорды в правой руке на второй половине такта написаны здесь не для арфы. На арфе их следует играть в таком виде:



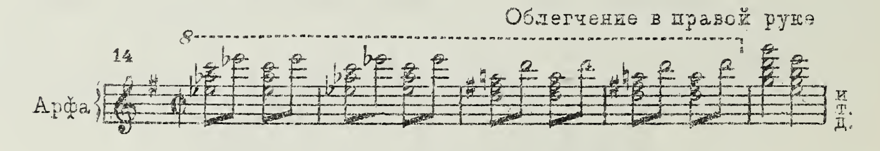
Здесь правая рука арфиста должна играть два средних такта несколько иначе, а именно:
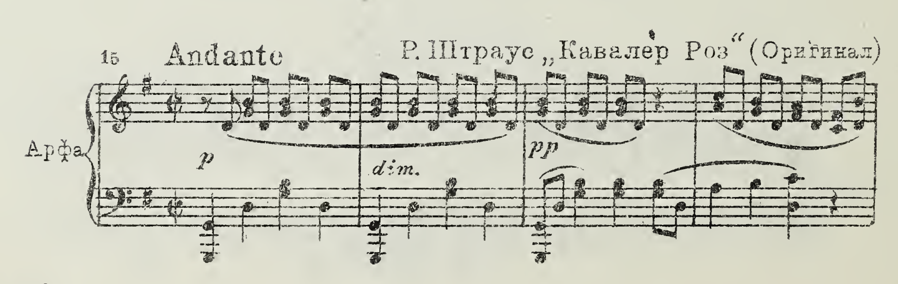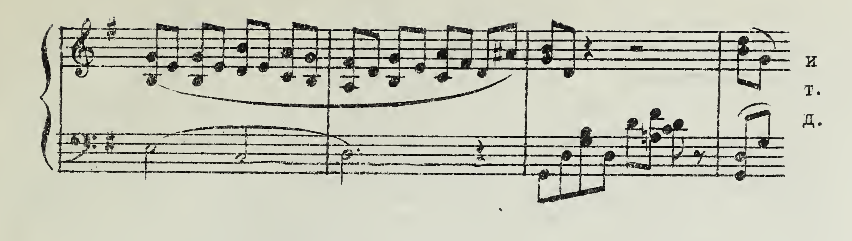


Конечно, я не смею настаивать на этом облегчении, которое могут назвать покушением на творчество великого композитора, но, откровенно говоря, вряд ли арфисты исполняют это место так, как оно приведено у автора. Оно не трудно, но «не лежит под пальцами», как выражаются музыканты. Его можно исполнить просто аккордами (арфисты это и делают), и тогда едва заметная перемена будет иметь самый невинный характер:

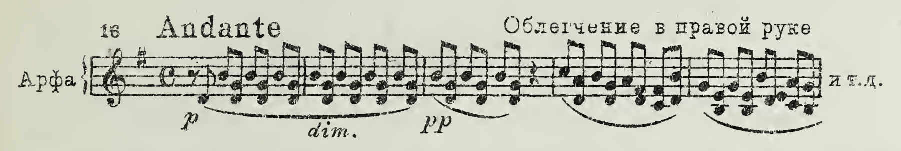


Эта партия арфы значительно выиграла бы, если бы действительно была написана для арфы:









Такие промахи имеются решительно у всех композиторов как русских, так и иностранных. Читатель может сам догадаться, что творят в подобных случаях другие композиторы, менее искушенные в своей профессии, чем приведенные здесь прославленные маэстро.

Разница между арфой и фортепиано этим не исчерпывается. Большое несходство между ними выражается в целом ряде противоположных друг другу мелочей. Клавиатура фортепиано, например, находится в горизонтальном положении, тогда как струны арфы—в вертикальном. Фортепиано на всем протяжении дает ровные звуки; арфа хорошо звучит лишь в середине, а в контроктаве и верхнем регистре значительно слабее. Положение пианиста перед своим инструментом свободно и естественно, руки его распоряжаются клавиатурой, как хотят,—правая легко вторгается в область басов, левая в верхние октавы и пр.; арфист со своими струнами ограничен, так как, кладя инструмент на правое плечо, этим самым укорачивает правую руку и не дотягивается ею до контроктавы, а левой не может свободно играть на верхах, ибо она приходится тогда вровень с его лицом. Все богатство звуковых комбинаций у пианиста всегда под пальцами, ни бемоли, ни диезы, ни какие другие случайные знаки ничуть его не беспокоят; арфист связан и здесь: он ежесекундно должен быть внимателен к педалям, заменяющим ему черные клавиши фортепиано, и всегда помнить, где их нажать, где опустить и т. п. Неверно взятая педаль—фальшивая нота на арфе. Клавиши фортепиано звучат от одного легкого прикосновения к ним пальцев, техника игры пианиста облегчается падением тяжести рук; струны арфы перебираются пальцами с боков, справа и слева, руки арфиста находятся все время на весу, из-за чего техника затрудняется, и т. д. и т. д. Как видит читатель, все эти различия — чисто внешние, резко бросающиеся в глаза. Существует, конечно, и внутренняя разница, имеющая уже чисто психологический характер. Возьмем хотя бы строй арфы и фортепиано.

Пианист приходит в оркестр в последнюю минуту и, сосредоточивая внимание исключительно на исполняемой пьесе, играет без всяких забот и помышлений о состоянии своего инструмента и его строе.

Арфист в этом отношении — самый несчастный музыкант. Чтобы его 46 струн были более или менее прилично настроены, он должен притти на работу за час до начала музыки. И это ничуть не гарантирует ему нужную тишину в зале: шумит собирающаяся публика, стучат молотками плотники на сцене и, что хуже всего, кто-нибудь из своих же оркестровых товарищей то с увлечением наигрывает в соседнем помещении скрипичный концерт, то оглушительно тянет гаммы на валторне или тромбоне. Если арфа все же настроена, то это не значит, что мучения арфиста окончены. Сухая ли, сырая ли погода на дворе—это отражается на его арфе, как на барометре, особенно летом, где-нибудь на открытой садовой эстраде. Арфист всегда настороже что, помимо его воли, какая-либо из струн порвется в самом ответственном месте игры и испортит его исполнение, а дирижер, не стесняясь присутствием публики, метнет по его адресу злобный взгляд или грубое словцо. Кроме этого, строй арфы во многом зависит от ее механики, особенно—старой, поизносившейся (от долгого употребления арфа портится, а не улучшается, как скрипка, виолончель и др. инструменты): хорошо построишь на бемолях—хуже будет строить на бекарах и тем более на диезах, и наоборот. Арфист не только строит, но и подстраивает свой инструмент ближе к той тональности, в которой идет пьеса, и всегда украдкой, во время игры оркестра, что очень трудно. Немудрено, что эти скрытые от глаз публики профессиональные затруднения заставляют арфиста садиться в оркестр уже достаточно переволновавшимся, и заняться интересами только одного исполнения он не может.

Прибавьте к этому неумение композиторов писать для арфы, возмутительную уверенность большинства дирижеров в том, что такое-то неважно сыгранное место является результатом лишь слабых виртуозных качеств исполнителя, а не исходит из каких-либо других причин, и станет ясно, как все это дурно действует арфисту на нервы...

Мне могут задать вопрос:—«Почему же учебники инструментовки рекомендуют, за весьма малыми исключениями, писать для арфы так же, как и для фортепиано?»—Потому, что они составляются пианистами, имеющими об арфе весьма смутные понятия, но твердо помнящими о нотации арфы, как и фортепиано, в скрипичном и басовом ключах. Стоит, следовательно, написать типичные пассажи для фортепиано, а на заголовке поместить красивое слово «Arpa»—и арфная партия готова. Просто и легко, главное же не нужно изучать своеобразную, хотя и несложную апликатуру арфы. С недавнего времени на арфу вообще утвердился какой-то пренебрежительный, легкий взгляд. Я не хочу обвинить в этом огульно всех копозиторов, но на основании фак-

тов должен заметить, что молодежь из их среды в данном случае зачастую повинна перед арфистами.

Арфа — один из труднейших музыкальных инструментов, и работающий в оркестре арфист достоин лучшей оценки, чем та, которой обыкновенно удостаивают его композиторы, а в особенности дирижеры.

Композитор не должен писать для арфы сложных партий, загромождая их и аккомпанементом, и мелодией, и затейливой фигурацией в одно и то же время. К подобным пестрым партиям имеют особое пристрастие начинающие сочинители, воображая, что это удивительно красиво и эффектно. В результате же получается, что от таких партий арфисты или отказываются совсем, или играют их с большими пропусками, разбивая все мечты композитора. Не нужно забывать прекрасного совета Н. Римского-Корсакова: «Сочинение должно быть написано удобоисполнимо; чем легче, практичнее партии исполнителей, тем более достижимо художественное выражение мысли сочинителя». Он же иронизирует насчет «занимающегося оркестровкой», который, пережив «первый период стремления к ударным инструментам», переходит ко второму периоду—«любви к арфе», когда «всякий аккорд ему представляется необходимым удвоить звуком этого инструмента». Не следует также сочинять для арфы слишком большие партии. Об этом пишет Цабель:

«Итальянские композиторы Россини, Доницетти, Верди и другие применяли арфу в оркестре специально для аккомпанирования пению (что совершенно правильно) с большим успехом. Они по возможности реже употребляли арфу в оркестре и писали притом легкий аккомпанемент как в техническом, так и в отношении гармонических перемен тона и вполне достигали своей цели. Так как звуки арфы существенно отличаются от звуков остальных инструментов оркестра, то не рекомендуется без особенной надобности часто прибегать к ней, ввиду того, что этот инструмент может производить сильное впечатление лишь тогда, когда он слышен изредка и при соответствующей обстановке...» При неумелом применении арфы в оркестре она теряет для слушателя всю свою прелесть и оригинальность...
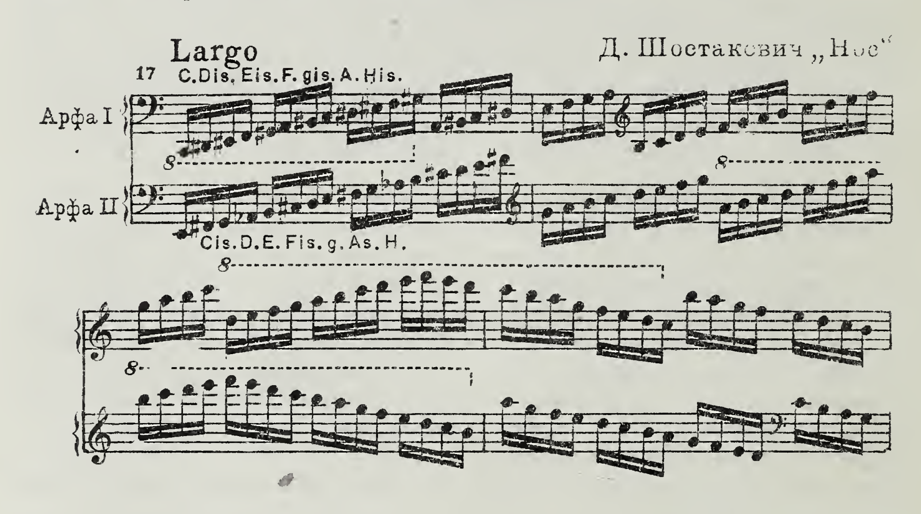
«...Я задался целью осветить надлежащим образом, насколько трудно моим уважаемым товарищам сделать годною для игры на арфе партию, получаемую для разучивания, и как мало ценится их труд; с другой стороны, я желал бы дать господам композиторам практические советы опытного арфиста... Композиторы, нагромождая по неведению большие технические трудности на арфу, заставляют арфиста играть неблагодарную роль акробата и вообще пишут свои партии зря, предоставляя арфисту одолеть большие затруднения, благодаря только недостаточному ознакомлению с инструментом...»

...«Было бы желательно, чтобы композиторы, не посвященные в строение и механизм арфы, давали опытному арфисту пересмотреть свои партии, прежде чем положить на пюпитр игроку партии, не возможные для исполнения...»

Ко всему этому добавлю еще одно предупреждение: не надо надеяться, что в оркестре непременно сидит большой виртуоз-арфист, который с необычайной легкостью может исполнять всевозможные творческие фантазии композиторов. Выдающиеся виртуозы вообще редки, поэтому лучше всего рассчитывать на исполнителя средних способностей. Игру в оркестре Цабель разграничивает от игры соло. После одного из своих нотных примеров в брошюре «Слово» он говорит: «Все это относится к игре в оркестре. Конечно, что касается игры соло, то можно себе позволить гораздо больше».

ГАММЫ И ИНТЕРВАЛЫ

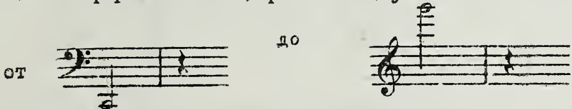
Гаммы менее свойственны арфе, чем арпеджио, но все же композиторы прибегают к ним довольно часто. Вот редкий пример употребления гаммообразного пассажа для всего звукоряда арфы, от первой и до последней его ноты:



Композитор, рассчитывая, вероятно, что пассаж арфы I прозвучит на всем протяжении инструмента с одинаковой силой, как на фортепиано, ошибся: контроктава едва слышна даже самому исполнителю (в шуме оркестра, конечно), хорошо звучит средний регистр, верха же—слабо. Контроктава арфы вообще не годится для фигураций, даже в медленном темпе, потому что большое колебание длинных струн тормозит развитие техники;[1] наоборот, верхние струны настолько коротки, что игра на них искажает

[1] Описывая конструкцию инструмента я уже упоминал, что *C* и *D* контроктавы не имеют механики, в силу чего хроматическое их изменение достигается обыкновенной настройкой ключом. Производить это очень неудобно во время игры оркестра (например, в опере «Нос» Шостаковича), а возможно лишь в антракте.

положение рук, и, следовательно, исполнение на этом участке пассажей также затруднительно. Правильно замечание Римского-Корсакова: «Из всего звукоряда (арфы) пользуются почти всегда лишь большой, малой, первой и второй октавами, оставляя крайние низшие и верхние области для особенных случаев и октавных удвоений». Ни одному арфисту, сочиняющему пьесы для своего инструмента, никогда не придет в голову написать пассажи в самом низком или в самом высоком регистрах, ибо он инстинктивно будет избегать того, что неудобно, некрасиво и просто не звучит. Поэтому композиторам, желающим в своих сочинениях применять для арфы гаммы, рекомендуется писать их



т. е. к перечисленным Римским-Корсаковым октавам можно прибавить еще четыре ноты. В этих пределах гаммы для одной и двух рук играются сравнительно легко:

18 Allegro

Арфа

и т. д.

и т. д.

К сожалению, свободная игра гамм в терциях исключается, так как этому препятствует несоответственное сближение рук.
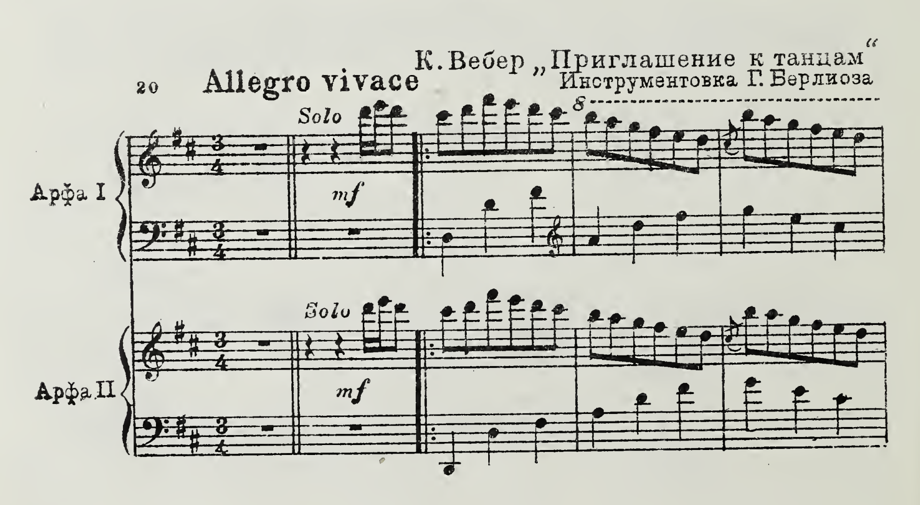
Интервалы на арфе, в различных комбинациях, в общем нетрудны, но при условии умеренного темпа. Например:
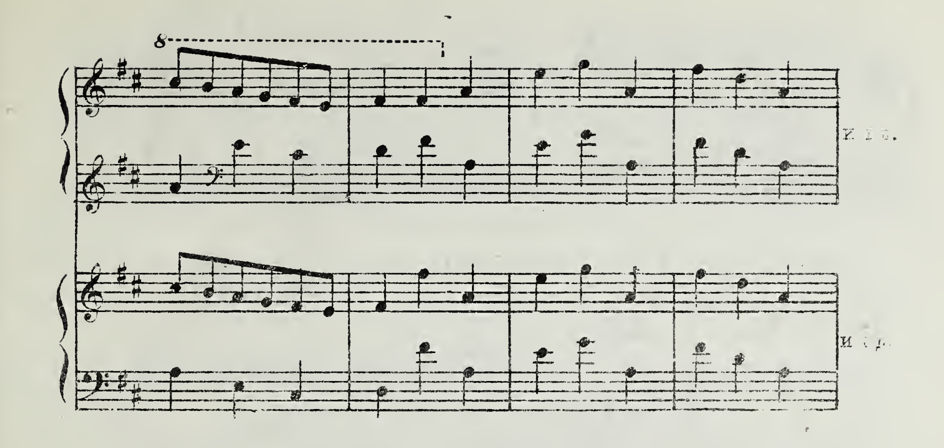
19 Moderato

Арфа

т. д.

Вот несколько примеров того, как пользуются композиторы гаммами и интервалами для арфы:





Здесь игру гаммами, в октавах, лучше было бы поручить арфе I, а II—один аккомпанемент, тоже в октавах; так было бы практичнее.

Н. Стрельников „Балетный вальс"

21 Valse lento
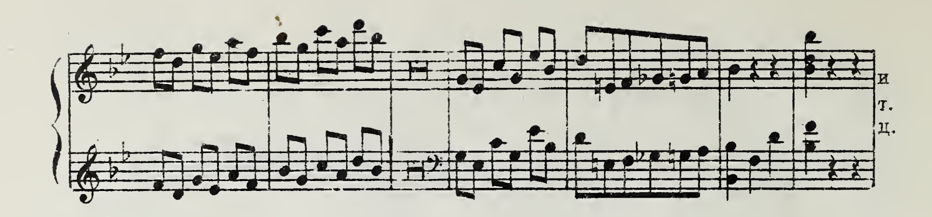
Арфа

p *cresc.*
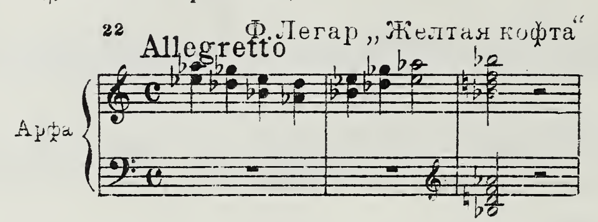
p *cresc.*

p
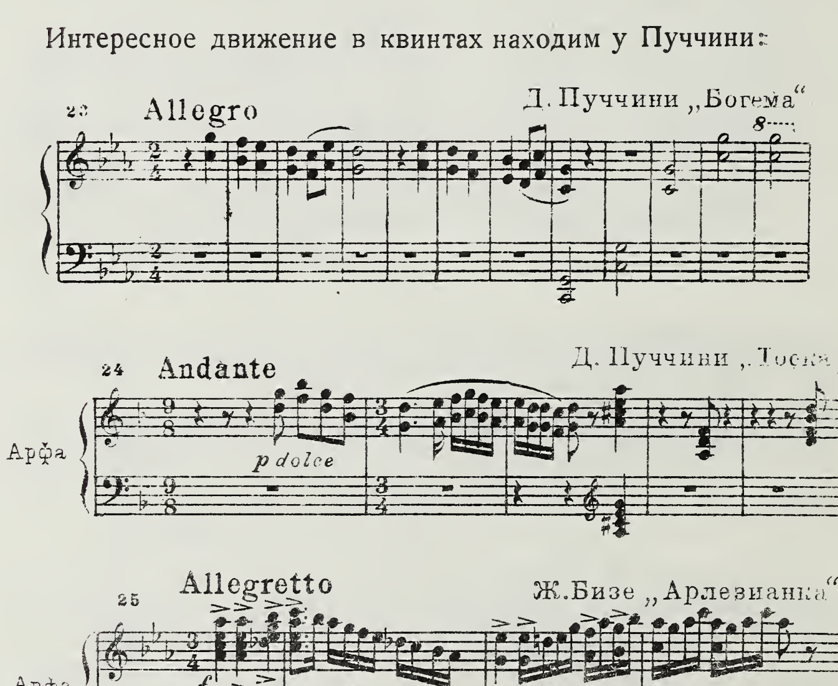
p *cresc.*
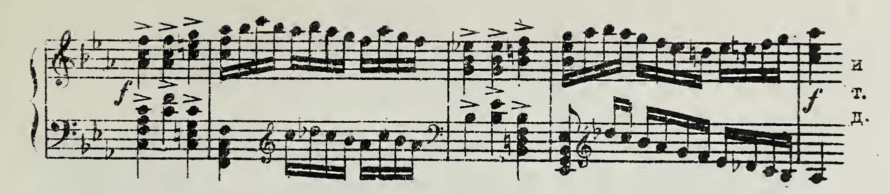


Эти пассажи вполне исполнимы, если не считать двух хроматических ходов: A♭ — A♮ и G♭ — G♮; в первом случае нужно пропустить A♮, а во втором — G♭:



Интересное движение в квинтах находим у Пуччини:





Последний пример не совсем удобен (почти одновременное исполнение D♭ и D♮) и требует незначительных облегчений:

26 Andante allargando — Ж. Бизе „Рим“

Арфа

27 Allegro non troppo — К. Сен-Сенс „Концерт для арфы“

Арфа

и т. д.

28 Allegro molto — Ж. Бизе „Рим“

Арфа

p
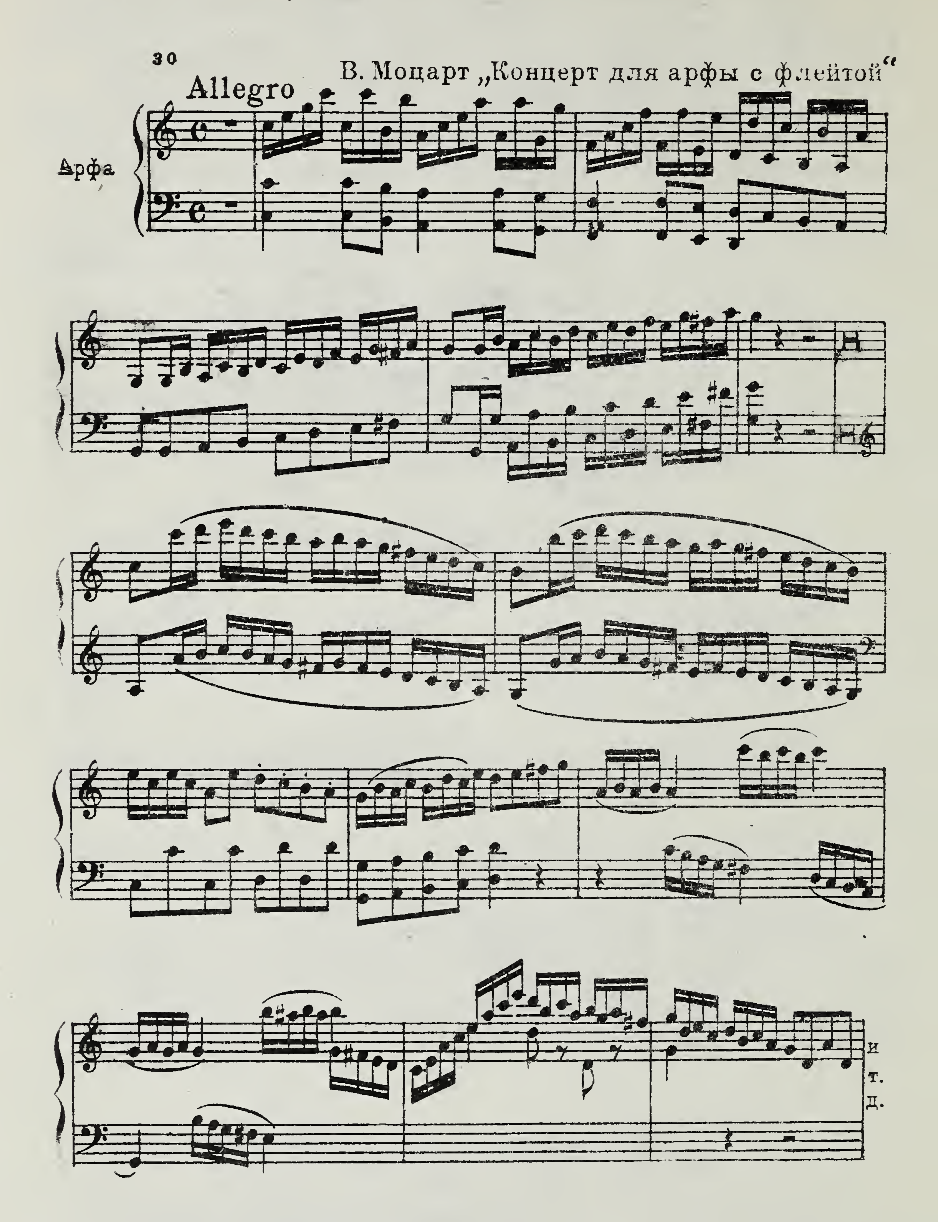
и т. д.

29 Adagio molto — Ш. Гуно „Фауст“

Арфа

p

Гаммы и интервалы в изобилии находятся у Моцарта в его концерте для арфы с флейтой; арфная партия за малыми исключениями написана удобно:

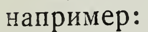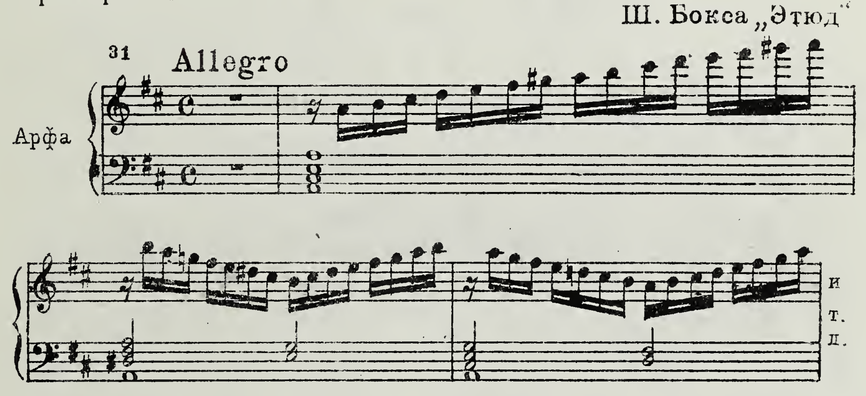


Так как на арфе тональности меняются действием педалей, а струны одновременно остаются в одном и том же положении, в одной плоскости, то для техники арфиста, следовательно, су-

ществует как бы всего лишь одна гамма, не затрудняя его чрезвычайно сложной апликатурой.

Диезные гаммы с количеством знаков более четырех предпочтительнее заменять энгармоническими бемольными, т. е. вместо H-dur, лучше писать Ces-dur, вместо Fis-dur — Ges-dur и вместо Cis-dur — Des-dur; на бемолях струны не укорачиваются, а потому и звучат полнее. Так поступают Глазунов, Римский-Корсаков и другие опытные композиторы: в их партитурах часто можно видеть, что в то время, когда все инструменты оркестра играют на диезах, партия арфы написана на бемолях. Совсем нельзя писать минорные гаммы в gis-moll, dis-moll и ais-moll из-за неисполнимых дубль-диезов; эти тональности не в порядке предпочтения, а уже обязательно нужно заменять бемольными, т. е. вместо gis-moll писать as-moll, вместо dis-moll — es-moll и вместо ais-moll — b-moll.

Диатоническое изменение ступеней гаммы исполняется легко, например:
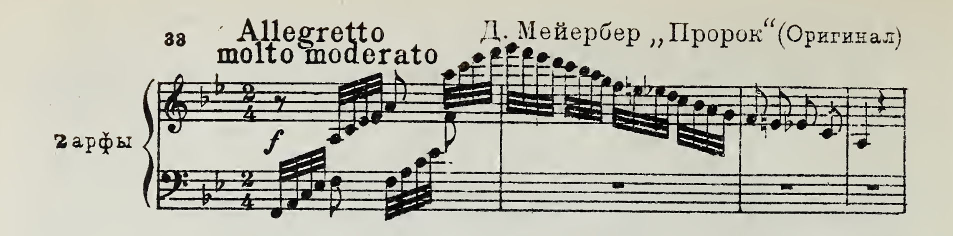




Быстрые хроматические гаммы неисполнимы, но в медленном темпе и на коротком промежутке возможны:

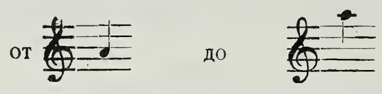


Для исполнения это нетрудно (нужно диезы энгармонически заменить бемолями, тогда будет еще легче), но целесообразны ли подобные пассажи — это вопрос спорный. В творчестве Римского-Корсакова медленный хроматизм для арфы — не единичный пример, значит он ему более или менее нравился; Геварт же находит, что такие ходы «производят неприятный эффект».
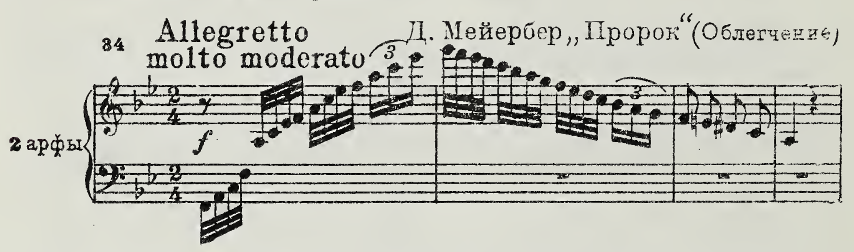
В быстром исполнении диатонической гаммы никоим образом нельзя хроматически изменять какую-либо из ее ступеней. Вот пример такой неудачи композитора:



Вообще весь этот пассаж, с точки зрения специалиста, — большая нелепица, и ни один арфист никогда не станет исполнять его в таком виде. В нем четыре ошибки: употребление пяти пальцев в правой и левой руках, тройное совпадение ноты *fa* с нотой *la*, что тормозит технику игры, перерыв восходящего арпеджио

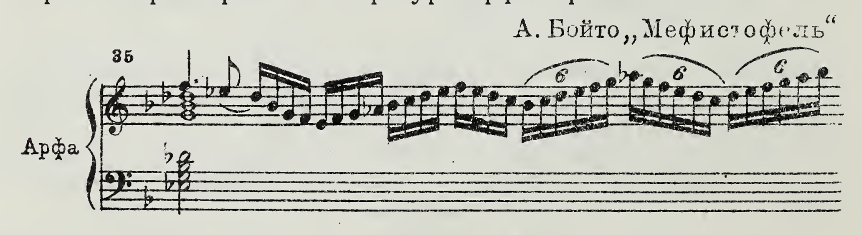


и наконец хроматический ход от E♮ к E♭. Между тем незначительные изменения, не нарушая характера этого эпизода,[1] могут сделать его чисто арфным:
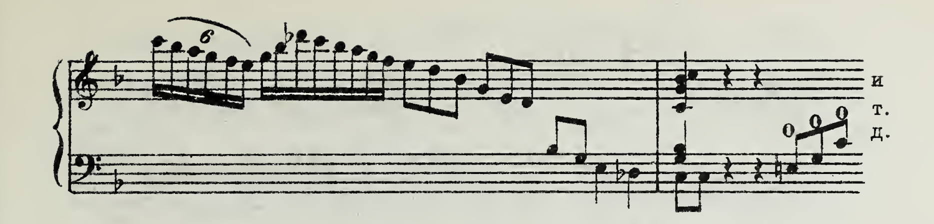


Быть может строгие теоретики найдут неподходящей ноту D♯, как нарушительницу законов орфографии, но она оправдывается практикой игры. Можно, пожалуй, оставить и E♭, как у автора, но это дела не изменит, так как опытный арфист все равно сыграет D♯.

Весьма любопытна следующая гаммовая каденция, наличие которой в оркестровой литературе арфы крайне непонятно.



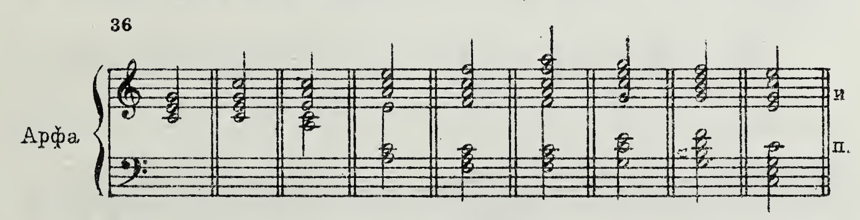
[1] На это указывает и Геварт: «...Пассаж, конечно, ничего бы не проиграл если бы был вполне диатоническим».
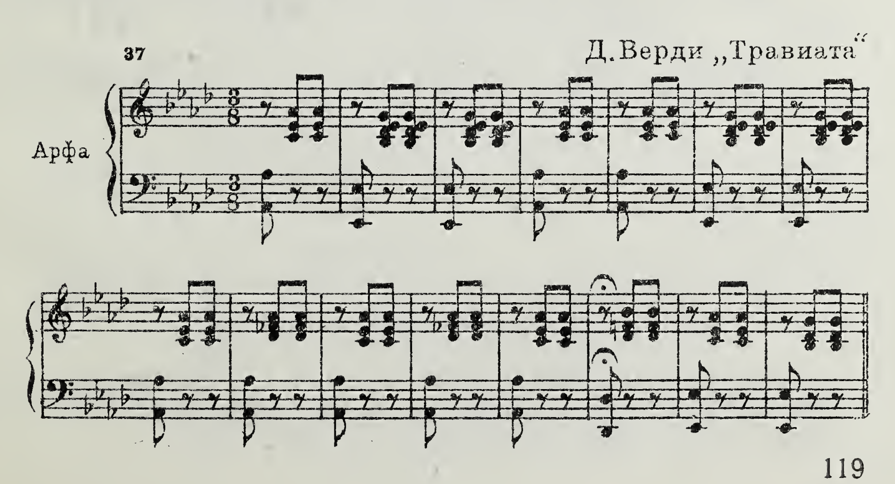


Дальше идет вторая половина каденции, написанная уже в арпеджиях, как-будто композитор, внезапно спохватившись и поняв, что арфа есть арфа, а не кларнет или другой духовой инструмент, которому более приличествует соло гаммами, поспешил исправить свою ошибку.
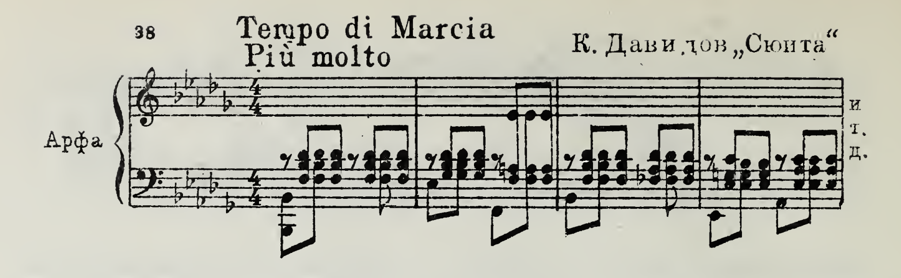
АККОРДЫ

Аккорды для арфы можно писать в три, четыре, пять, шесть, семь и восемь нот, например:



Аккорды—способ исполнения на арфе, характерный для уличной игры в средние века. О «бойких аккордах арфы и ротты, которыми они («spilwip» — указание на скоморошество женщин) дополняли свое живое пение и забавные разговоры», говорят и историки (А. Веселовский). Не в силу ли этого простейший вид аккомпанемента аккордами у известных композиторов напоминает музыку уличных арфистов? Например:





Аккомпанемент такой формы, несколько сложнее по технике и гармонии, существует у многих композиторов. Если не злоупотреблять хроматизмом, отдаленными модуляциями и т. п., то он в общем нетруден. Например:

39 Allegretto grazioso А. Аренский „Рафаэль"

Арфа *pp*
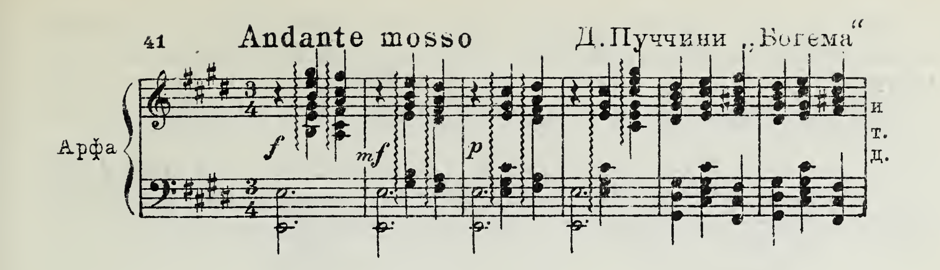
и т. д.

40 Moderato Р. Вагнер „Тангейзер"

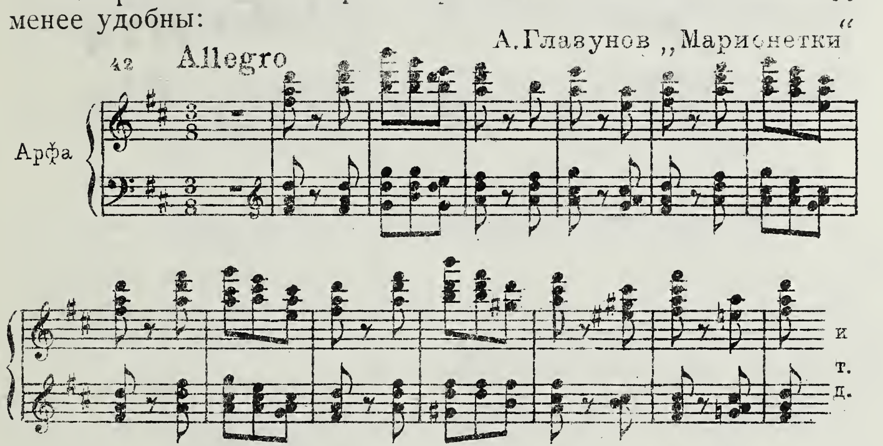
Арфа *pp*

и т. д.
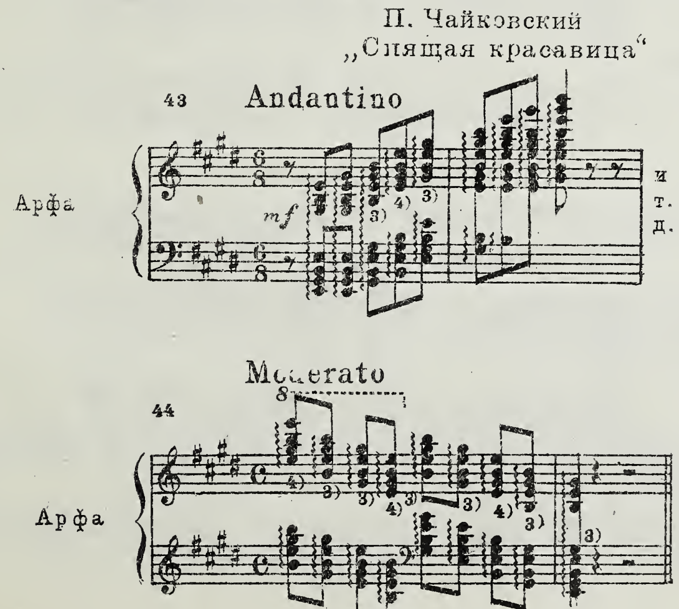
Очень удобны параллельные аккорды с одинаковым количеством нот в правой и левой руках, расположенных рядом одна с другой:



Непараллельные аккорды с разным количеством нот в руках менее удобны:
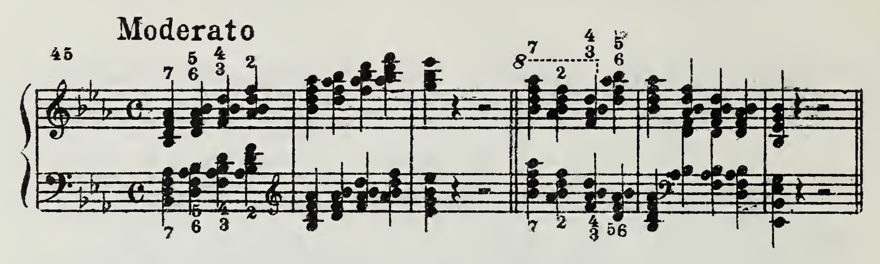


Нетрудны восходящие и нисходящие аккорды в таком роде:
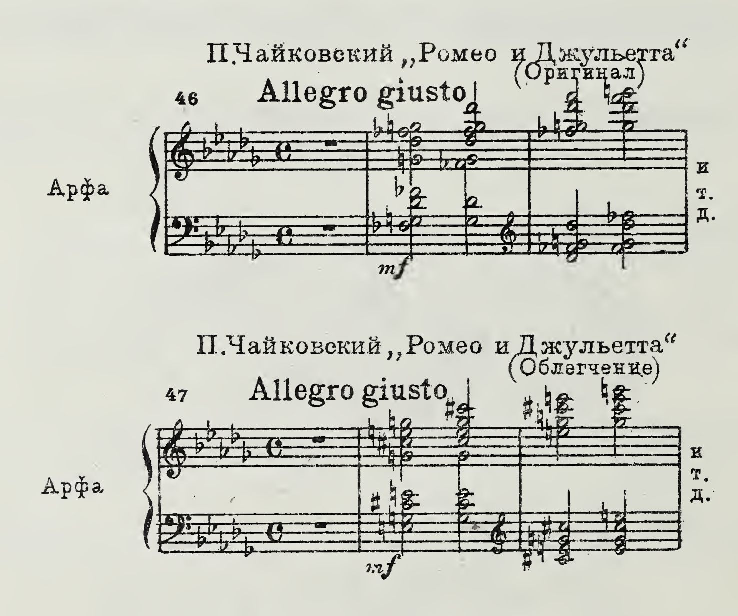


Эти аккорды из четырех нот для каждой руки, с расстояниями между ними из терций и кварт (обозначены цифрами), наиболее употребительны и удобны. Если расстояния между руками увеличить до квинт и секст, то аккорды для исполнения будут труднее.

Что касается септаккордов и их обращений, то они легко исполняются, если в двух руках находится одно и то же наименование аккорда, например:
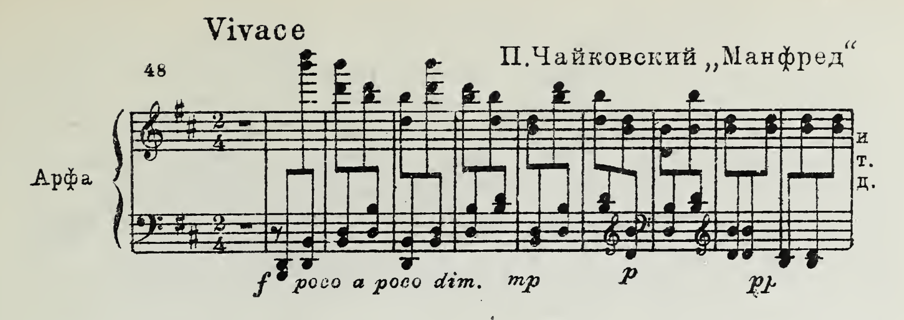


Если же наименование разное, т. е. септаккорд в левой берется одновременно с квинтсекстаккордом в правой, квинтсекстаккорд с терцквартаккордом и т. д., то исполнение затрудняется.

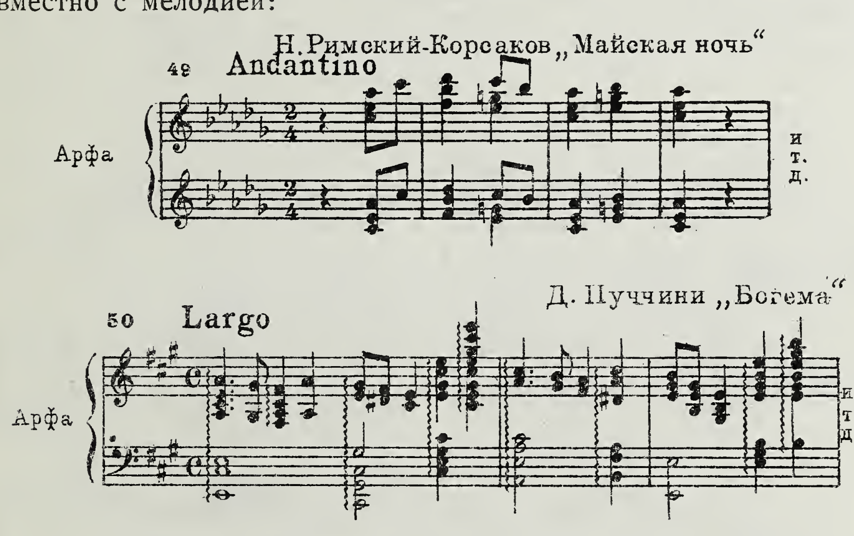
Следует избегать в аккордах неудобных для исполнения секунд, тем более, что сплошь и рядом представляются возможности заменять их энгармонизмом, например:
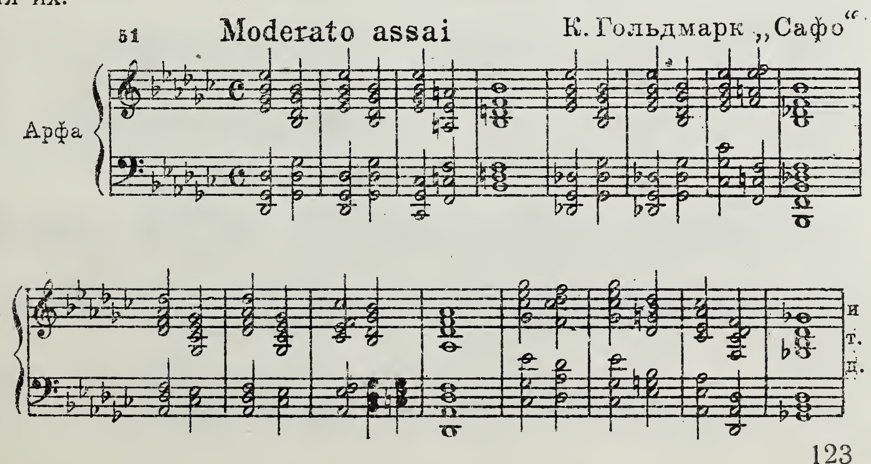


Раздробленные аккорды в двух руках, удаленных одна от другой трудны:



Часто аккорды, помимо аккомпанирующего значения, идут совместно с мелодией:
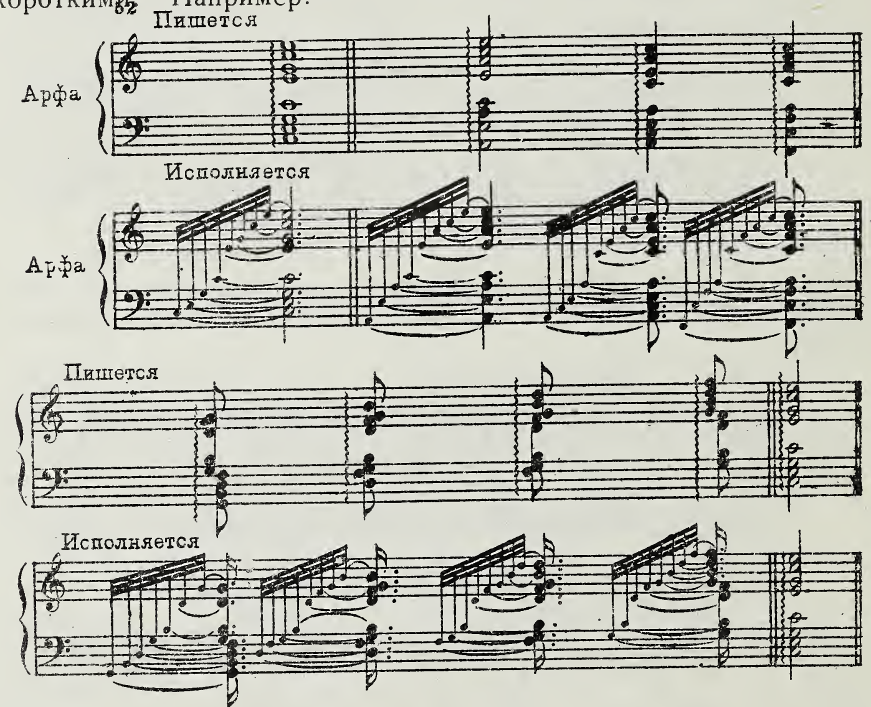


Наконец встречаются аккорды в качестве самостоятельного соло (без оркестра). Вот интересный образчик такого применения их:
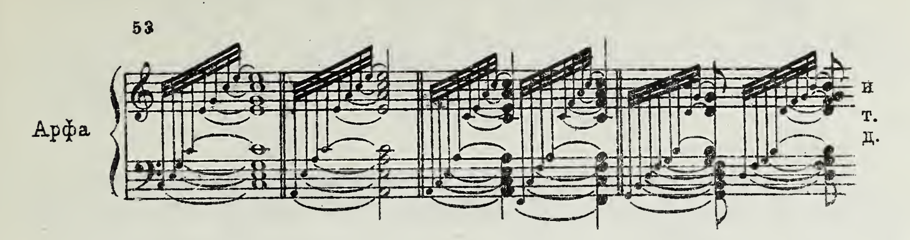


Арпеджиато

Исполнение аккордов почти всегда арпеджированное (арпеджиато), откуда собственно и произошло название инструмента «арфа» (по-итальянски Arpa, по-немецки Harfe, по-французски Harpe, по-английски Harp). Арпеджиато (arpeggiato, буквальный перевод: «так, как на арфе») естественно и типично для арфы. Несмотря на это, многие композиторы ставят перед аккордами или сокращенное слово arp, или волнообразную линию, обозначая этим исполнение аккорда не одновременно, а нота за нотой. Но чаще они пишут аккорды просто без каких-либо обозначений, и тогда арфисты исполняют их совершенно произвольно, что не всегда вяжется с характером данного момента. Помимо этого нужно еще отметить привычку некоторых арфистов исполнять арпеджиато преждевременно из-за начала длительности аккордовых нот. Это может быть терпимо лишь тогда, когда подобное арпеджиато не вносит в гармонию оркестра какофонического элемента, в противном случае оно неуместно. Арпеджиато играется от нижней ноты до верхней и, конечно, отнимает у аккорда некоторую часть его указанной длительности. Арпеджиато аккордов целыми и половинными нотами могут быть длинными или короткими, но аккордов четвертями, восьмыми и пр., всегда короткими. Например:
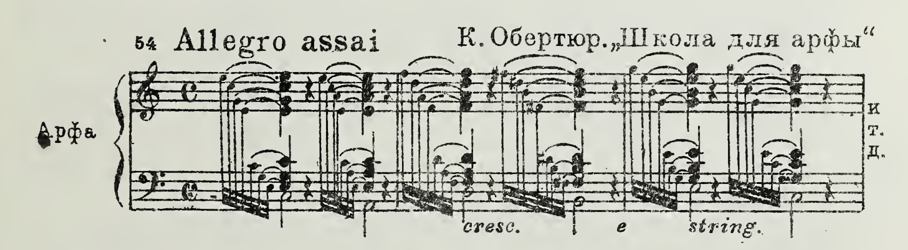


Указанные точки после аккордовых нот в практике письма можно и не обозначать. Если композитор пожелает выписать

арпеджиато полностью, то для арфиста будет вполне понятно такое его начертание:
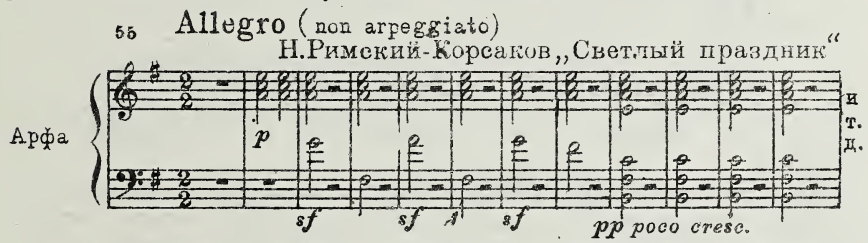


Существует нисходящее арпеджиато от верхней ноты до нижней. Композиторы им не пользуются, но сами арфисты иногда прибегают к нему в своих пьесах-соло. Исполняется оно так же, как и вышеуказанное, восходящее:
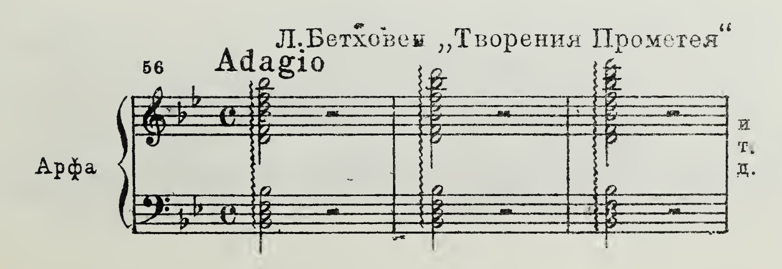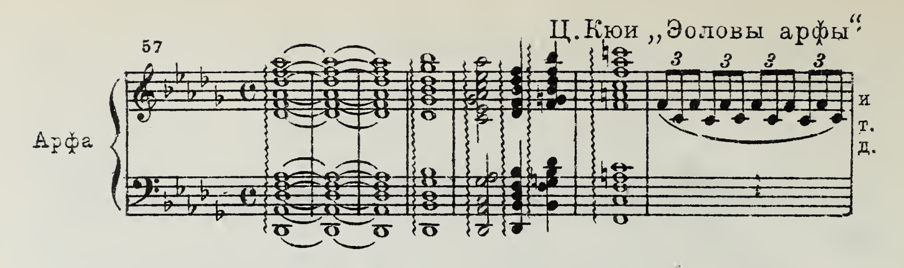


Нисходящее арпеджиато для исполнения несколько труднее восходящего, и в аккордах восьмыми его лучше не писать.

Если нужно, чтобы аккорды исполнялись без арпеджиато, то принято делать пометку: non arpeggiato.

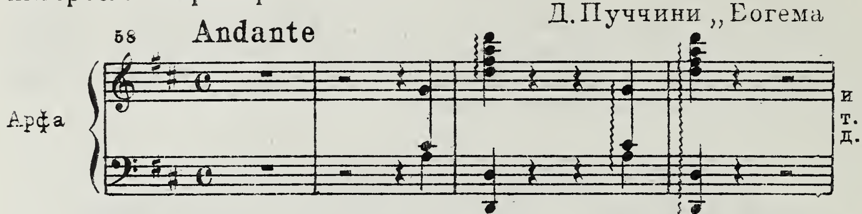


Non arpeggiato возможно только в аккордах, имеющих не более восьми нот в тесном расположении. Аккорды в 9, 10, 11 и 12 нот исполняются всегда арпеджиато.
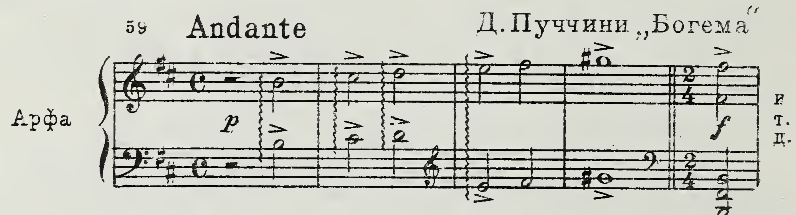




Относительно арпеджиато и non arpeggiato некоторые композиторы очень щепетильны. Например, у Пуччини находим такой интересный пример:



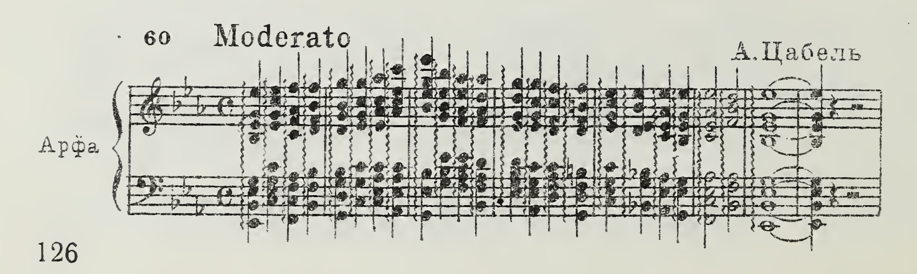
Как видим, здесь автор желает, чтобы первый аккорд был исполнен non arpeggiato, такой же третий—арпеджиато, второй—арпеджиато только наполовину, в правой руке, и лишь четвертый—арпеджиато полностью, снизу доверху.

У этого же автора часто встречается применение арпеджиато к простым октавам:
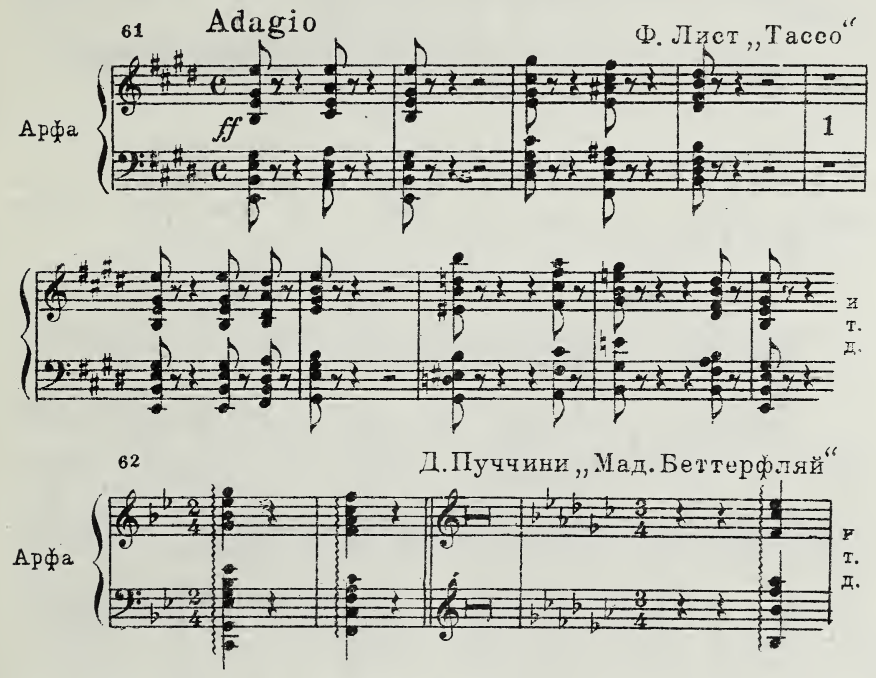


Аккорды свыше 12 нот должны уже рассматриваться, как арпеджио.

Во всех вышеприведенных примерах аккорды большей частью показаны в тесном расположении. Но на арфе, благодаря сравнительно узкому расстоянию между ее струнами, легко берется децима, даже ундецима, в силу чего возможны аккорды и в широком расположении:



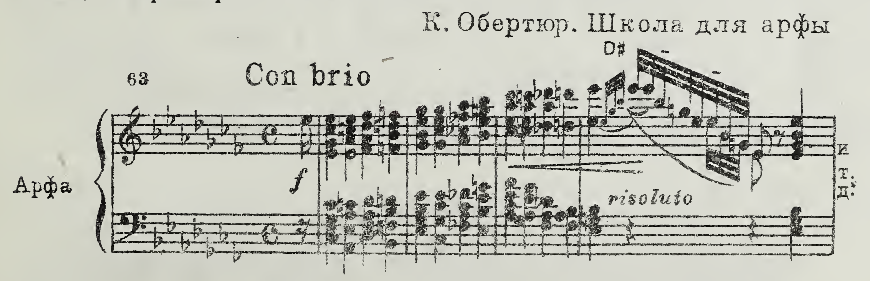
Цабель, приводя этот пример в своем «Слове», находит: «Отдаленные аккорды звучат полнее и красивее, чем близкие» (т. е. в тесном расположении), но тут же делает оговорку, что «они не должны, однако, быстро следовать друг за другом».

У известных композиторов широкие аккорды для арфы встречаются редко. Все они, конечно, исполняются арпеджиато или скачком.

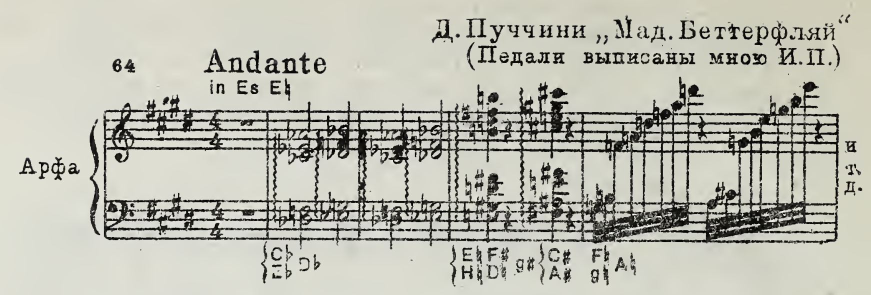


Гармонизация аккордов. Энгармонизм
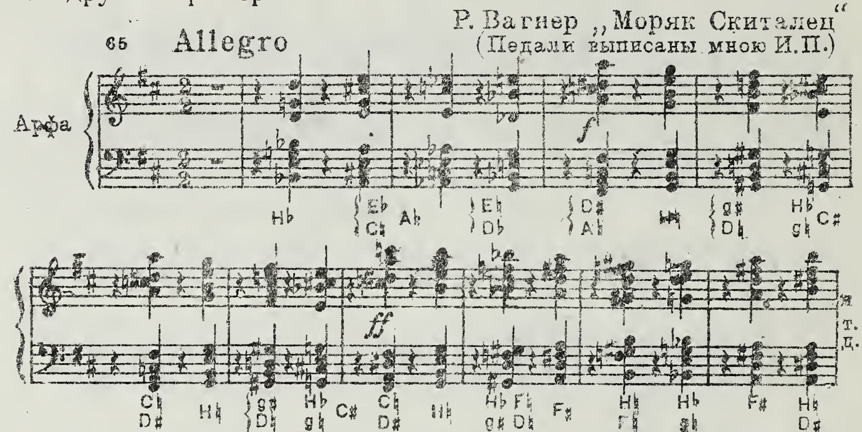
Простая гармонизация аккордов не затруднительна для исполнения, например:



Наоборот, сложные гармонические комбинации, благодаря своеобразной конструкции арфы, в некоторых случаях трудны, а в других неисполнимы:

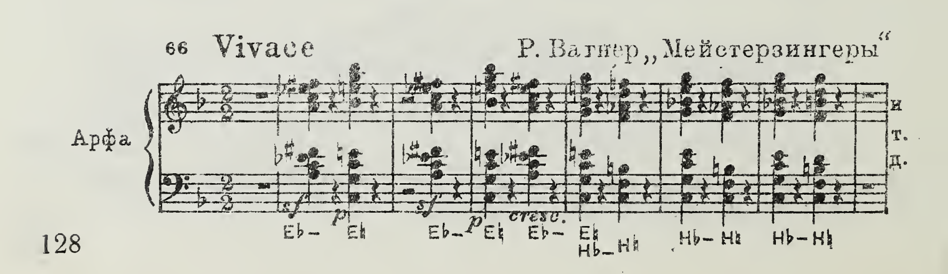


В этом маленьком кусочке музыки (загадочные знаки in Es, E♮ относятся к расположению педалей) арфисту нужно сделать 13 движений педалями. Это трудно, и писать так для арфы нельзя. А вот другой пример:
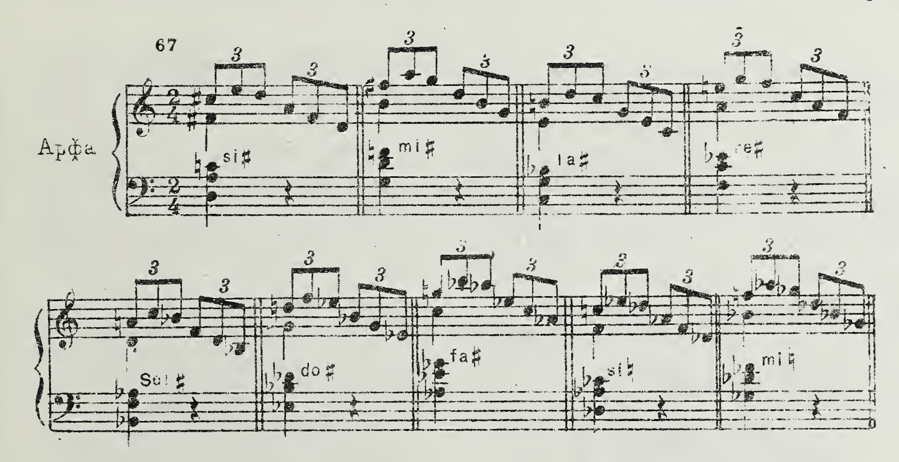


Здесь автор, несмотря на быстрый темп, требует сделать всего только 37 движений педалями, надеясь без сомнения, что арфист ни в коем случае не посмеет запутаться в них. Мы все знаем, что Вагнер—гениальный музыкант, но все же я посоветую начинающим композиторам: не утруждайте себя сочинением подобных партий. Хроматизм на арфе, тем более в аккордах, невозможен, поэтому партия эта мертва.

Повторения одной и той же педали в чередующихся аккордах следует избегать. Например у того же Вагнера находим:
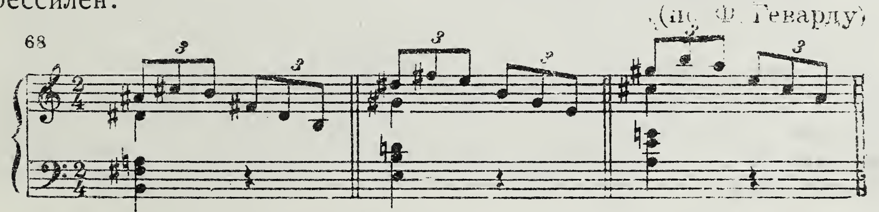


Здесь в первых трех тактах вместо E♭ нужно играть энгармонически D♯, а остальные три такта удобнее разделить на две партии. Вообще подобные ходы аккордами (то же самое, конечно, относится и к арпеджиям) лучше исполнять двум арфистам.

Геварт указывает на следующие аккорды, в которых «диатоническая ступень гаммы берется в одно время с ее хроматическим видоизменением». Подобные аккорды весьма не по вкусу арфистам, потому что являются туманными не столько по гармонии, сколько по педальной путанице; на практике они употребляются композиторами довольно редко. Чтобы исполнить их, музыкант прибегает к помощи энгармонизма. Хотя это и не согласуется с орфографией их тональностей, но оправдывается техникой игры.



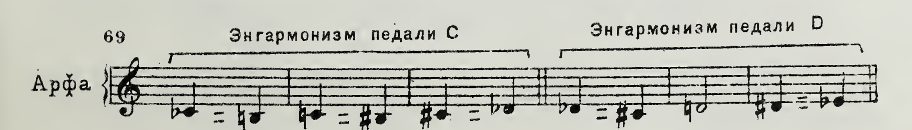
Продолжая далее квинтовой круг, мы подряд встретим **три аккорда неисполнимых**, так как здесь уже и энгармонизм бессилен:
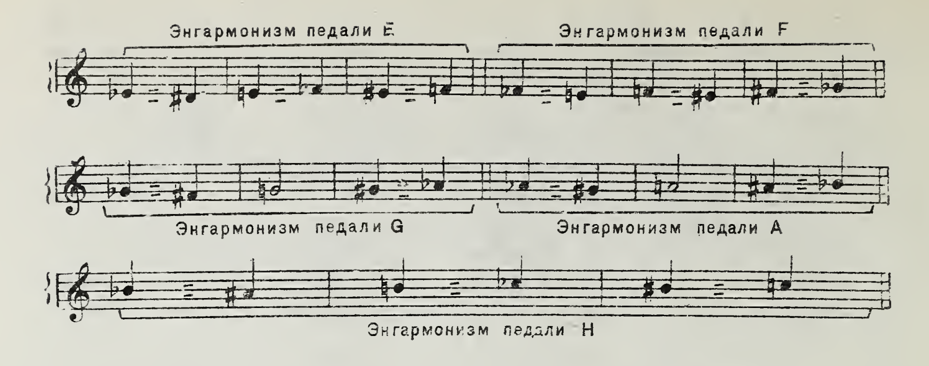
(по Ф. Геварду)



Неисполнимость последних аккордов объясняется тем, что входящие в их состав звуки A♮, D♮ и G♮ не имеют соответствующих энгармонических.
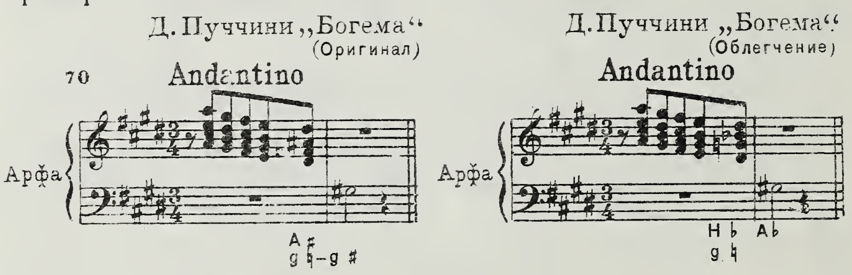
Если изобразить все возможности фактического энгармонизма на рфе, то получим такую нотную схему:
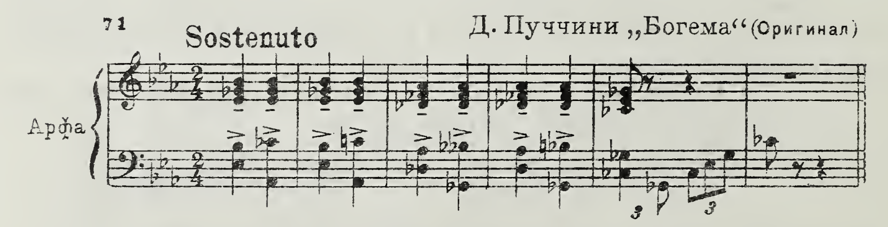




Ссылаться на то, что в данном случае D♮, например, может быть взято ×C или E𝄫 — абсурдно, так как эти дубль существуют лишь в теории.

Кстати о дубльдиезах и дубльбемолях. Так как арфа имеет темперированный строй, то композиторы, особенно современные, употребляют двойные повышения и понижения очень часто, что запретить им, конечно, нельзя. Но эти знаки иногда создают некоторую затруднительность в игре и требуют облегчений, например:

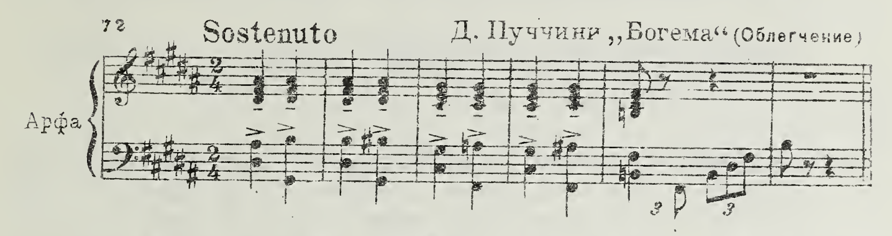


В примере 70 нужно взять две педали одновременно и притом одной правой ногой; это неудобно. Если вместо A♯ взять педаль — H♭ левой ногой (см. прим. 70, облегчение), оставив для правой только ×F, т. е. G♮, то исполнение этого такта станет чрезвычайно легким. Вот еще пример:



Здесь H𝄫 и A♭ на второй четверти третьего такта одновременно неисполнимы, ибо H𝄫 нельзя заменить педалью A♮, а по-

следнюю в качестве A♭ нельзя заменить G♯, занятую в басу. В данном случае арфист должен выпустить A♭, так как H♭♭ входит в мелодию этого этюда. Чтобы обойтись без этого пропуска, можно все это сыграть на диезах:



К сожалению, вряд ли найдется такой добросовестный музыкант, который из-за одной ноты будет переписывать несколько тактов. Добавлю к этому мнение Геварта:

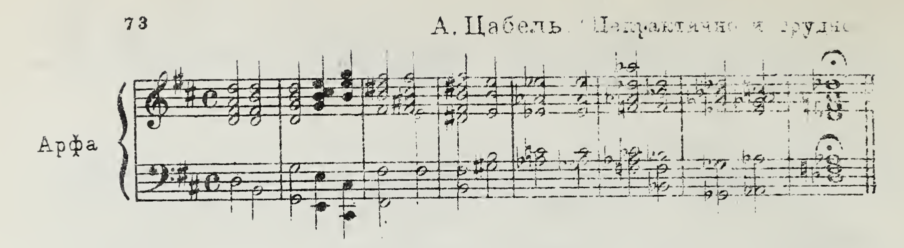
«Если композитор желает облегчить исполнение своего произведения, то он поступит благоразумно, употребив, насколько позволит гармоническая орфография, тот способ изображения нот, который наиболее подходит к специальной технике инструмента».

Хотя Геварт и не говорит прямо о заменах в арфных партиях всех д у б л ь теми знаками, которые фактически играются, но из его слов это заключение вытекает само собой, с чем нельзя не согласиться. Относительно этого имеется также ценное указание у Римского-Корсакова:

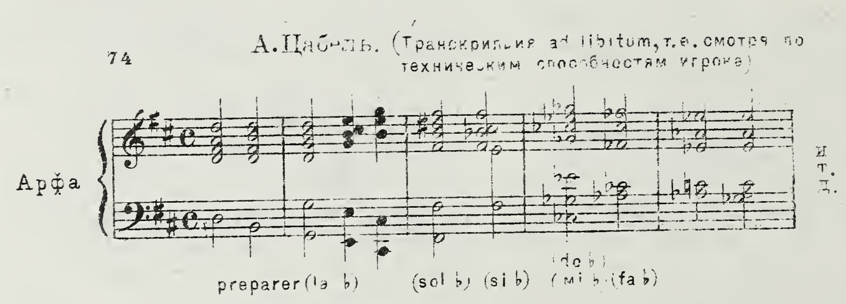
«Напомню читателю, что у арфы нет двойных диезов и бемолей, почему некоторые модуляции, кажущиеся близкими, исполнимы лишь при условии энгармонизма, например, переходы из строев Ces-dur, Ges-dur и Des-dur в строи или на аккорды их минорных субдоминант оказываются неудобными по причине двойных бемолей; следовательно, такие переходы должны быть делаемы из строев энгармонически им равных, т. е. из строев H-dur, Fis-dur и Cis-dur. Наоборот, переходы из строев ais-moll, dis-moll и gis-moll в строи или аккорды их мажорных доминант немыслимы по причине двойных диезов и должны быть заменены переходами из строев b-moll, es-moll и as-moll».

Из всего до сих пор сказанного, читатель видит, что энгармонизм часто спасает арфистов в их затруднительном положении. Действительно, в игре на арфе он исполняет ответственнейшую роль. В силу этого сочинители музыки должны крепко усвоить следующее в т о р о е п р а в и л о: *у м е л о е п р и м е н е н и е э н г а р м о н и з м а н е т о л ь к о о б л е г ч а е т т р у д а р ф и с т о в в о р к е с т р е, н о в с е г д а д е л а е т п а р т и ю а р ф ы л у ч ш е з в у ч а щ е й и, с л е д о в а т е л ь н о, б о л е е в ы и г р ы ш н о й д л я с а м о г о к о м п о з и т о р а.*

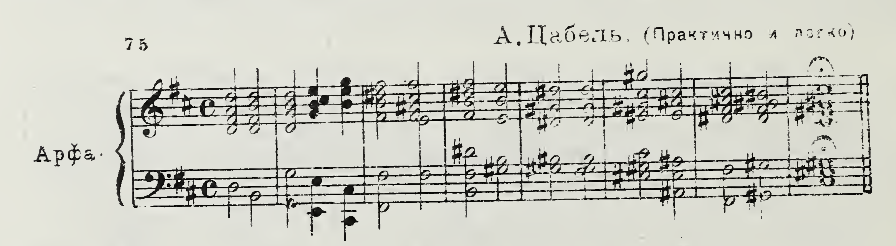
По поводу энгармонизма Цабель в своем «Слове» говорит и приводит следующие примеры:



«В вышеприведенном примере композитор проводит пьесу в D-dur и затем переходит в H-dur, делает энгармоническую каденцию через As-dur к Des-dur, желая быть может оставаться более продолжительное время в этой тонации и пишет так, как показано (см. прим. 73). Но арфисту он делает большие затруднения проделать чисто эту перемену тонации (в особенности в скором темпе), так как при переходе от H-dur к Des-dur он вынужден сделать десять нажатий педалями, чтобы освободиться от пяти диезов и пяти бемолей, во избежание этого ему ничего не остается делать, как провести свою партию таким образом, чтобы от D-dur не переходить H-dur, а перейти энгармонически к Ces-dur и быть таким образом ближе к Des-dur»



«или же заменить встречающееся потом Des-dur тонацией Cis-dur так как ему придется, переходя от H-dur к Cis-dur, присоединить только два диеза, т. е. нажать две педали»:



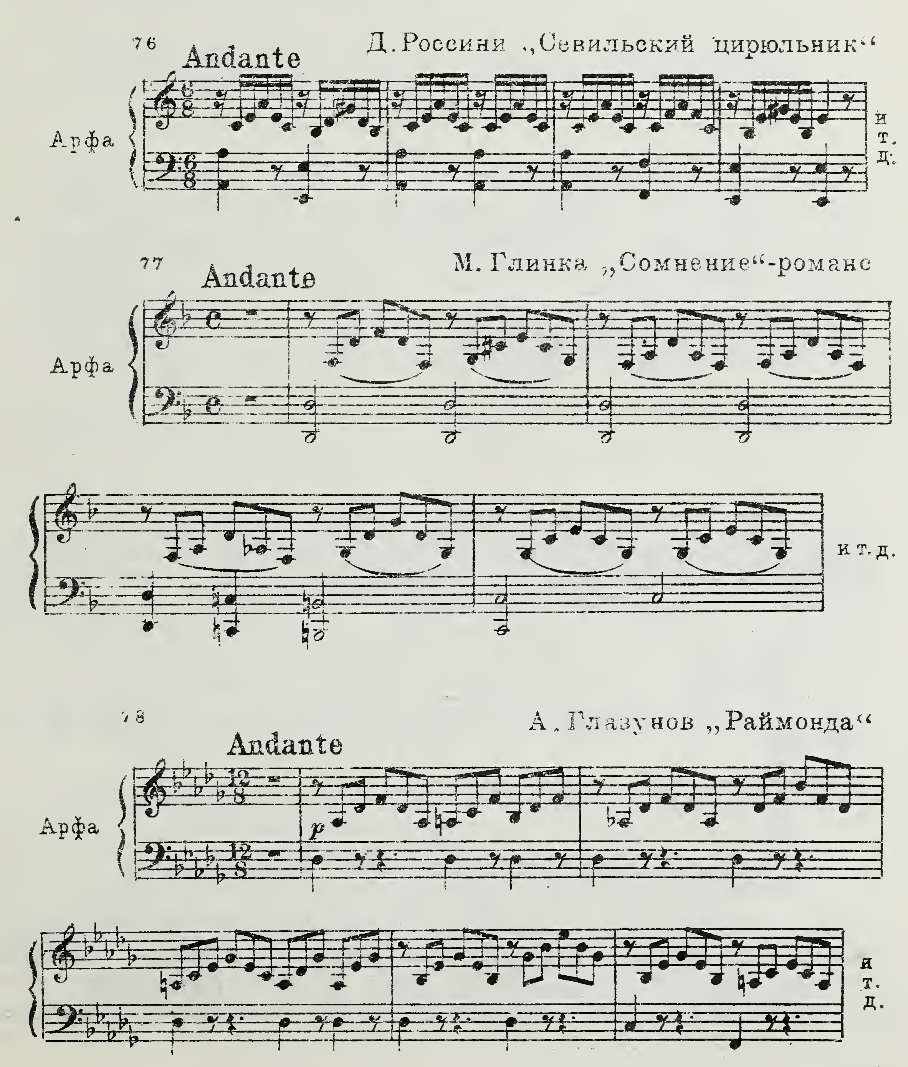
«Но почему же композитор не переходит сейчас же к Cis-dur вместо Des-dur?—Очень просто: он не имеет никакого представления о механическом строении арфы и о том, как трудно применить в некоторых случаях модуляции».

АРПЕДЖИО

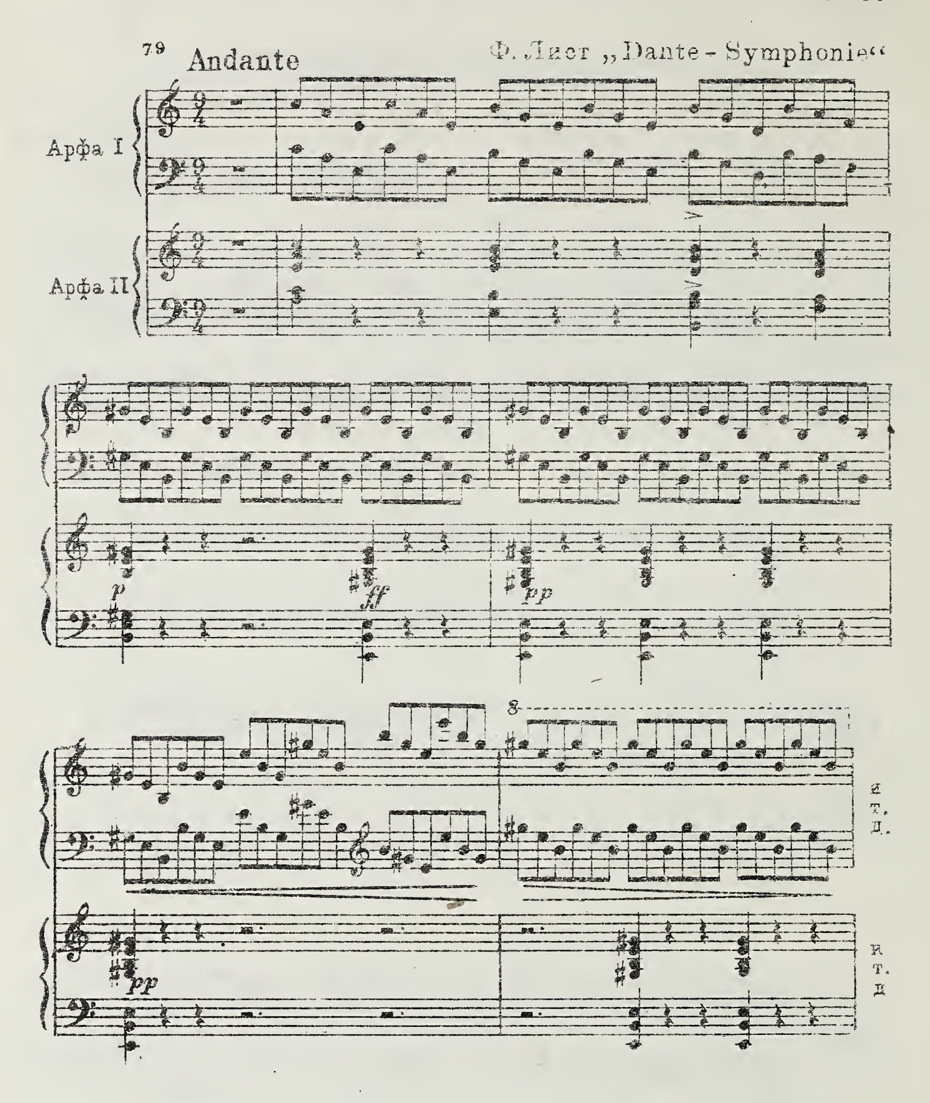
Арпеджио на арфе можно разделить на три группы: 1) арпеджио в одной октаве (короткое); 2) арпеджио в двух и трех октавах (среднее); 3) арпеджио в четырех и пяти октавах (распространенное).

Арпеджио в одной октаве (короткое)

Типом подобного арпеджио служит аккомпанемент для пения или какого-либо солирующего инструмента, употреблявшийся композиторами преимущественно в начале и середине прошлого века. Впрочем он не вышел из моды и теперь. Например:

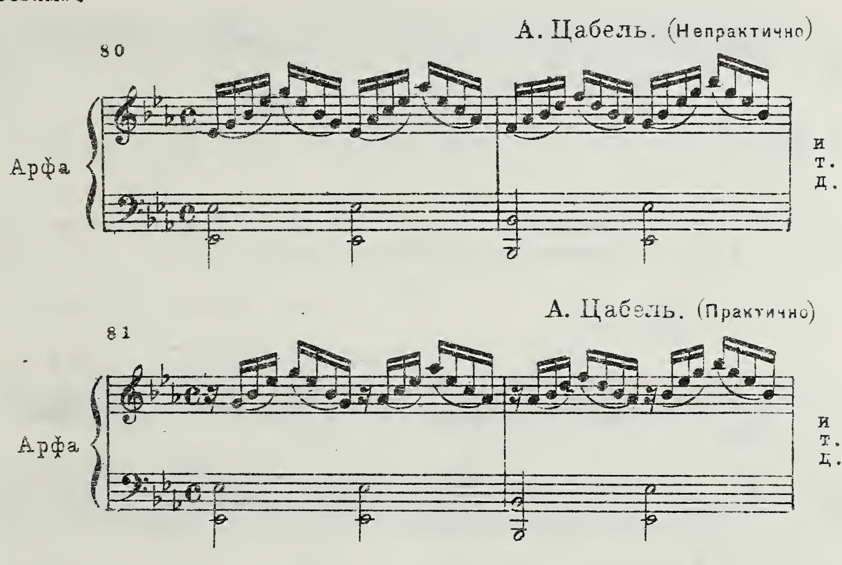


Левая рука в этих примерах, как видим, оттеняет сильное время такта, а самое арпеджио играет лишь правая. Такая форма арпеджий легка для исполнения в любом темпе. Не ограничиваясь одной октавой, это короткое арпеджио можно перебрасывать в высшие и низшие регистры, а также писать его и для двух рук:
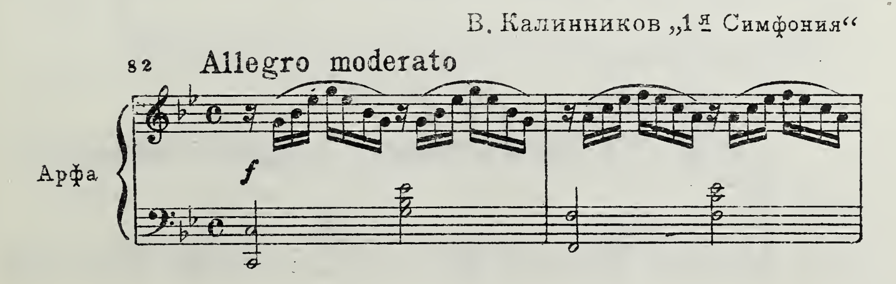


Для пяти пальцев употреблять такие арпеджио нельзя. Я уже говорил, что на арфе играют лишь четырьмя пальцами каждой руки. Считаю не лишним напомнить об этом своеобразии еще раз, чтобы оно крепче осталось в памяти композитора. Цабель по этому поводу пишет:
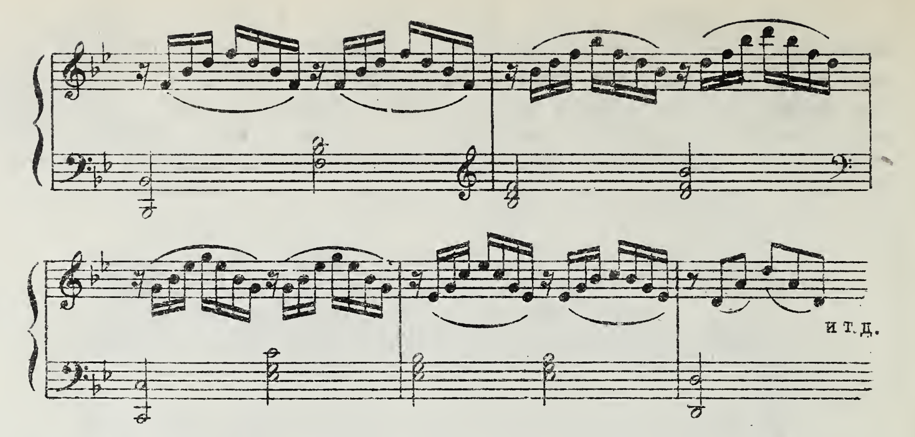
«Лучшей формой игры на арфе служат, по характеру инструмента, арпеджии. Большинство композиторов—пианисты, которые свободно применяют к игре на рояле данные им от природы пять пальцев, между тем как арфист не находится в таком благоприятном положении. Дело в том, что вследствие другого положения руки при игре на арфе мизинец чересчур короток, так что арфисту приходится играть четырьмя пальцами. Это обстоятельство, с точки зрения пианиста, ведет ко многим несообразностям»:



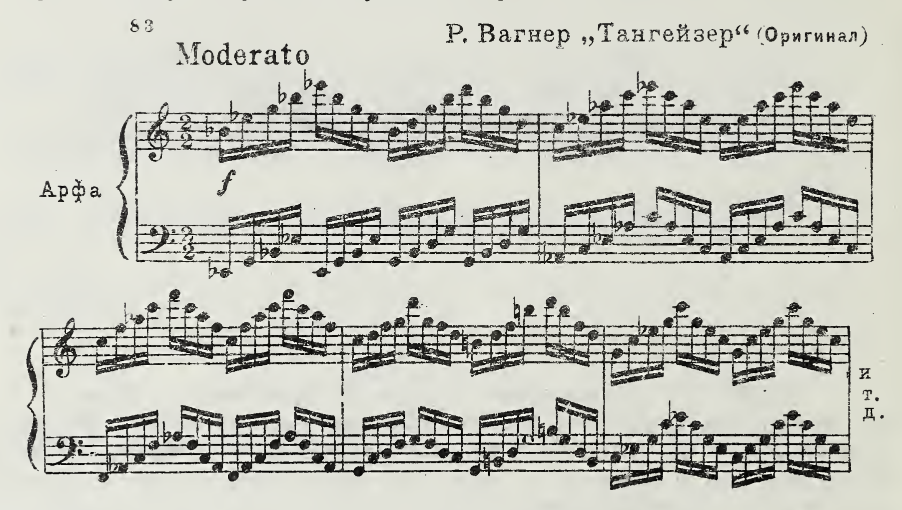
«В только что приведенном примере 80 арпеджии не звучали бы так полно, как в примере 81, так как первую ноту второй четверти такта (высокое G) нужно было бы взять подложенным четвертым пальцем, между тем как в примере 81 арпеджио звучит округленно и красиво даже в самом быстром темпе».

Вот отрывок партии, очень удобный для исполнения и прекрасно звучащий, написанный по образцу примера 81.
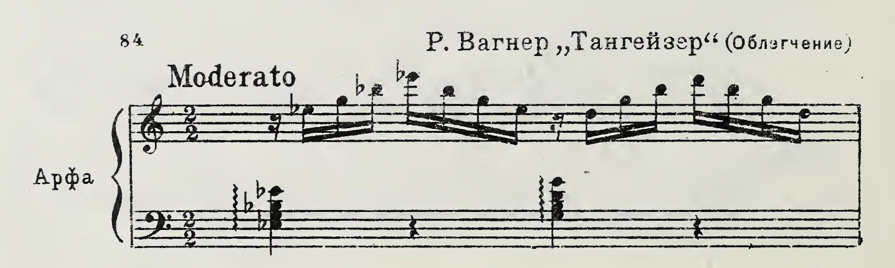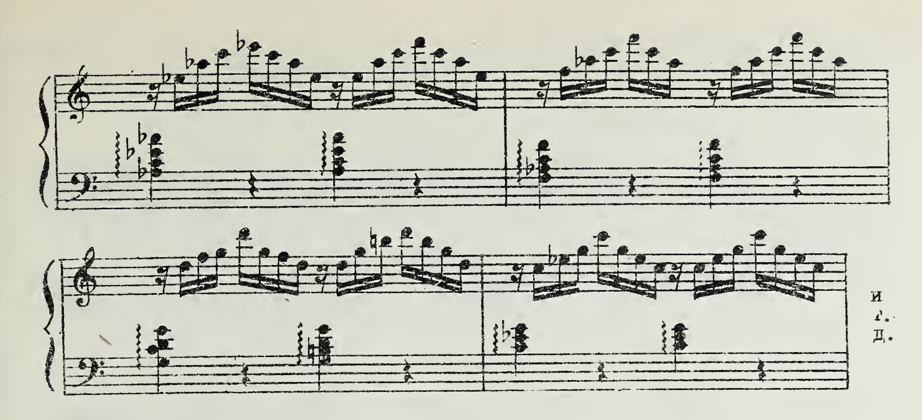




А вот очень трудный отрывок, написанный по образцу примера 80. Ему не рекомендуется подражать:



Левой руке здесь поручена та же неблагодарная роль, что и правой, и это еще более затрудняет исполнение. Понятное дело, арфисты играют это место в таком виде:





К этой же группе можно отнести арпеджии, называемые у Геварта «Batteries» — собственно, минимальное количество аккордовых нот в виде фигураций на одном месте:

85

Э. Мегюль „Иосиф“

Allegretto moderato

Арфа

и т. д.

86

Д. Верди „Фальстаф“

Andante

Арфа

и т. д.

Арпеджио в двух и трех октавах (среднее)

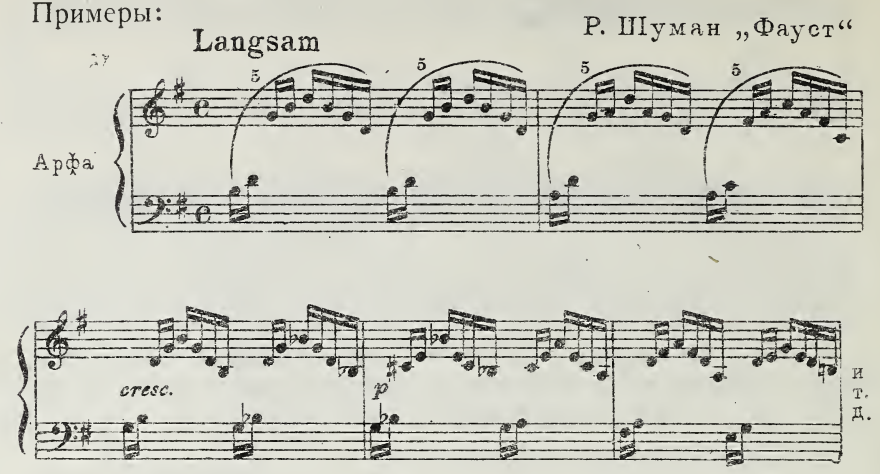
Среднее арпеджио подразделяется на подгруппы *А* и *Б*.

Подгруппа А. Чтобы это арпеджио было удобно для арфы, его нужно писать в п я т ь н о т (две в левой и три в правой руке),

шесть (по три в каждой руке), семь (три в левой и четыре в правой) и восемь (по четыре в каждой руке).

Примеры:

Р. Шуман „Фауст“



В этом примере цифрой 5 отмечено количество нот в левой и правой руках (две и три), движение же, как видит читатель, происходит четвертями.

88 К. Сен-Санс „Oratorio de Noel“

Andante
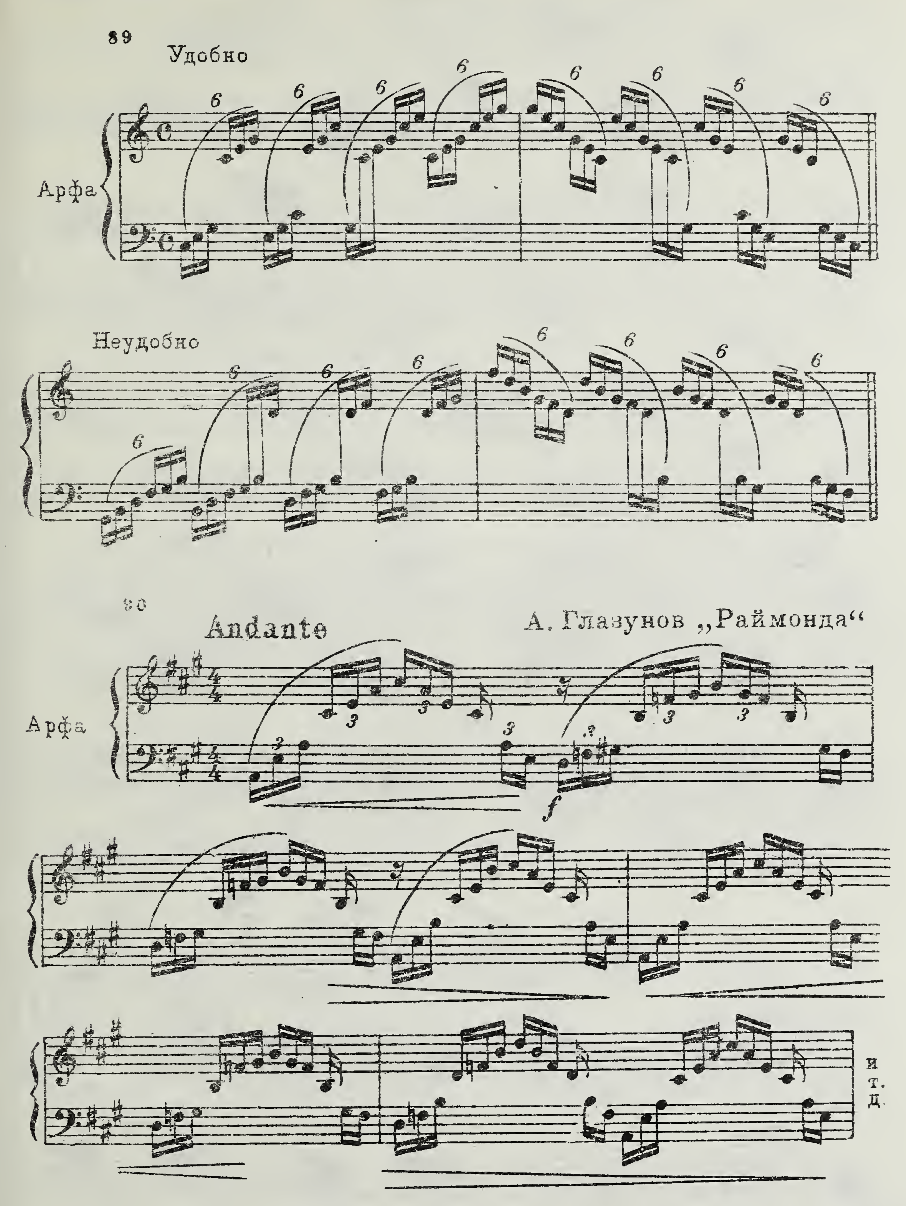
Арфа

dolce

и т. д.

Арпеджио из шести нот для трезвучий—одно из самых обыденных у всех композиторов; оно играется с такой же легкостью

снизу, как и сверху. Но для септаккордов и их обращений такое арпеджио менее удобно:



Здесь заметно количество нот в руках (три в левой и четыре в правой), а движение, ясно, происходит в секстолях.

91 Д. Мейербер „Северная звезда“
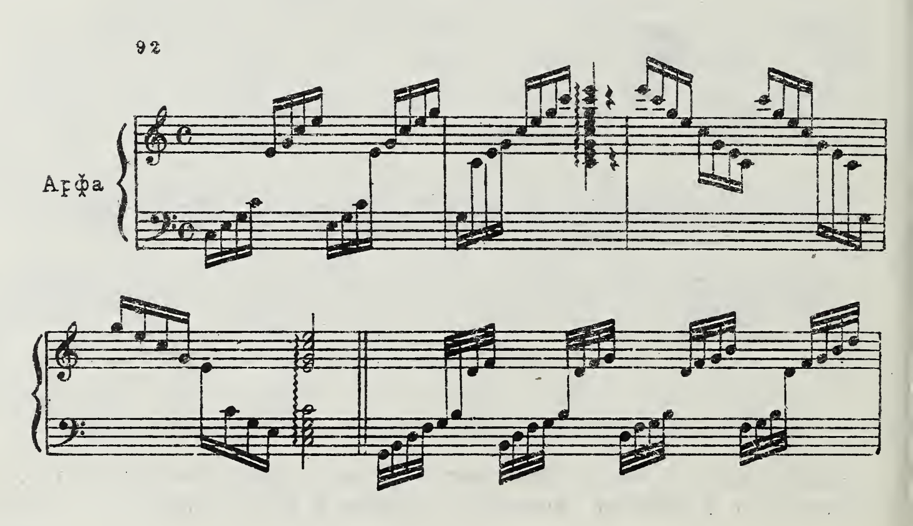
Tempo di marcia
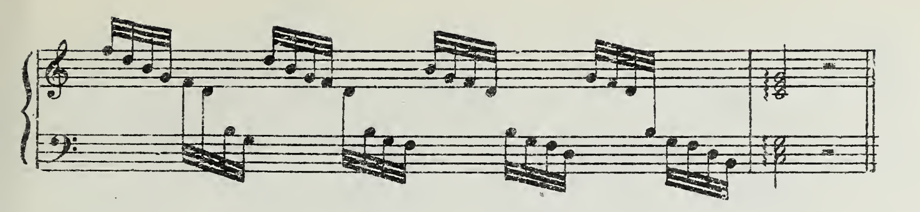
Арфа

ff

и т. д.

Это арпеджио встречается у композиторов чаще всего. Оно очень удобно и для трезвучий, и для септаккордов, исполняемых снизу и сверху, как угодно, в любом темпе:





Если расстояние между руками увеличить, т. е. трезвучие в левой руке играть с квартсекстаккордом в правой, секстаккорд с трезвучием и т. д., а септаккорд в левой с квинтсекстаккордом в правой, квинтсекстаккорд с терцквартаккордом и т. д., то исполнение станет значительно труднее.

Среднее арпеджио бывает и смешанное, т. е. количество нот в каждой руке может беспрестанно меняться:

93 М. Глазунов „Раймонда"
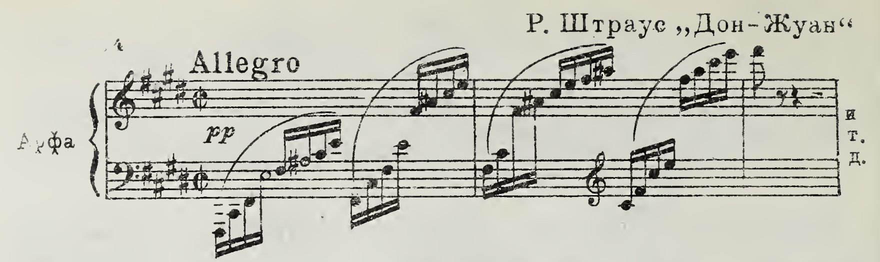
Moderato

Арфа

p

и т. д.

Все средние арпеджио подгруппы *А*, с надлежащим количеством нот, лишь намечают более или менее удобное исполнение их. Вот, например, партия, в которой арпеджио хотя и написано в восемь нот, но большие интервалы между ними затрудняют технику игры:



Продолжая просмотр этой партии дальше, находим арпеджии в девять нот; а затем и в десять; очевидно, автор, отличный пианист, увлекся и, совершенно забыв об арфе (вернее—не зная ее), написал типичные пассажи для фортепиано. Для арфиста это неудобно, тем более в скором темпе alla breve, и, понятно, он сыграет это место в облегчении, т. е. по восьми нот:

Р. Штраус „Дон-Жуан“ (Оригинал)

95

Allegro

Арфа

ff

fff

8

и т. д.

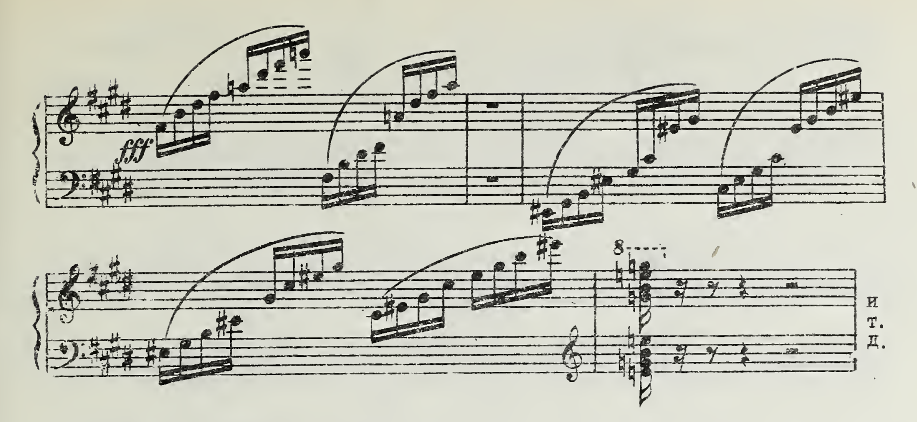
Р. Штраус „Дон-Жуан“ (Облегчение)

96

Allegro
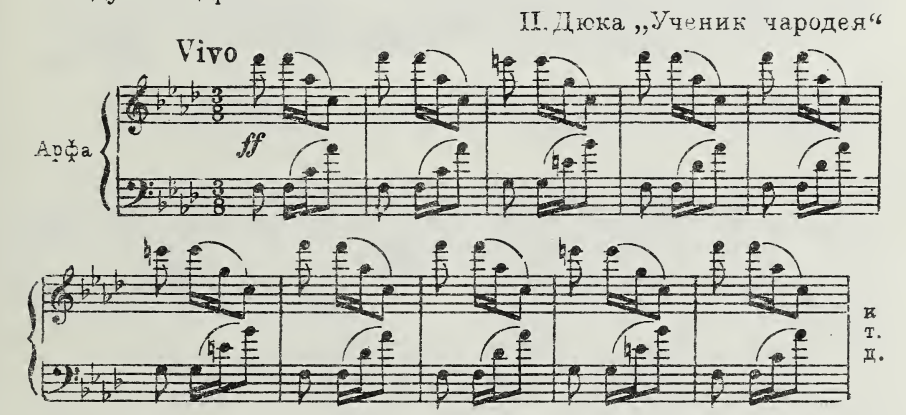
Арфа

ff
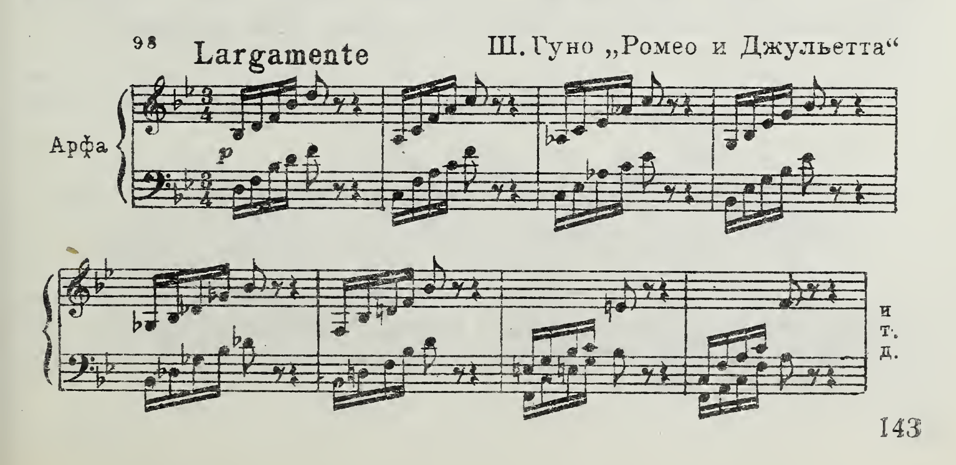


Средние арпеджии в тесном расположении более или менее удобны. В широком расположении они терпимы в умеренном темпе, но в быстром трудны. Приведенному ниже примеру 97 не следует подражать:

П. Дюка „Ученик чародея“



Средние арпеджии, с параллельным движением в правой и левой руках, могут быть в секстах, октавах и децимах. Например:

98 Ш. Гуно „Ромео и Джульетта“



99 Moderato

Ж. Бизе „Кармен“

Арфа

pp

и т. д.
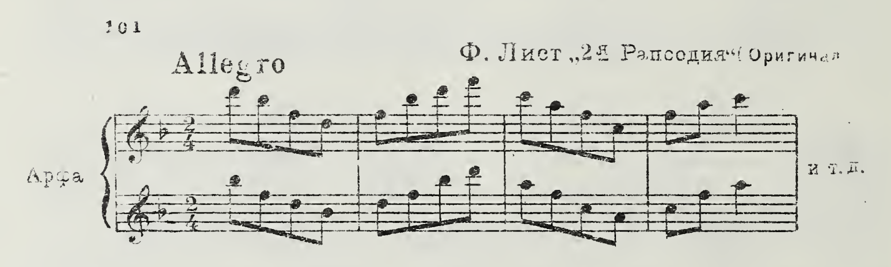
100 Allegretto moderato

К. Сен-Санс „Концерт для арфы“

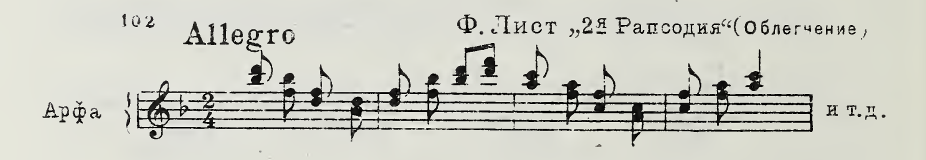
Арфа

и т. д.

Движение в терциях неудобно, его лучше не писать:



Правда этот отрывок можно сыграть в следующем облегчении (черточки вверх—правая рука, черточки вниз—левая рука), хотя оно и затруднительно, так как не является чисто арфным:



Среднее арпеджио с движением в правой руке, противоположным движению в левой, очень трудно. Например отрывок 103 облегчался Цабелем, что видно из его пометок в партии, по которой он играл в опере:

103 Ш. Гуно „Фауст“ (Оригинал)

Andante. Più mosso

Арфа

f

8
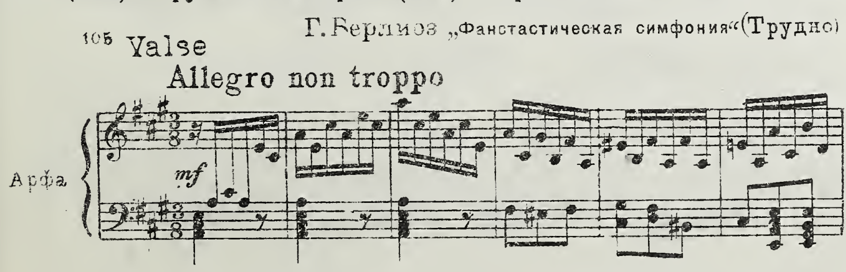
104 Ш. Гуно „Фауст“ (Облегчение А. Цабеля)
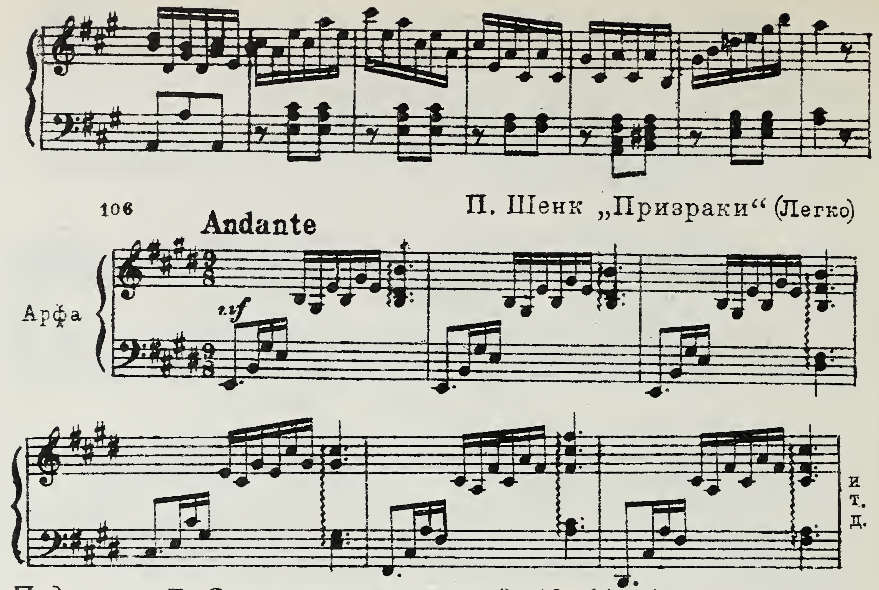
Andante. Più mosso

Арфа
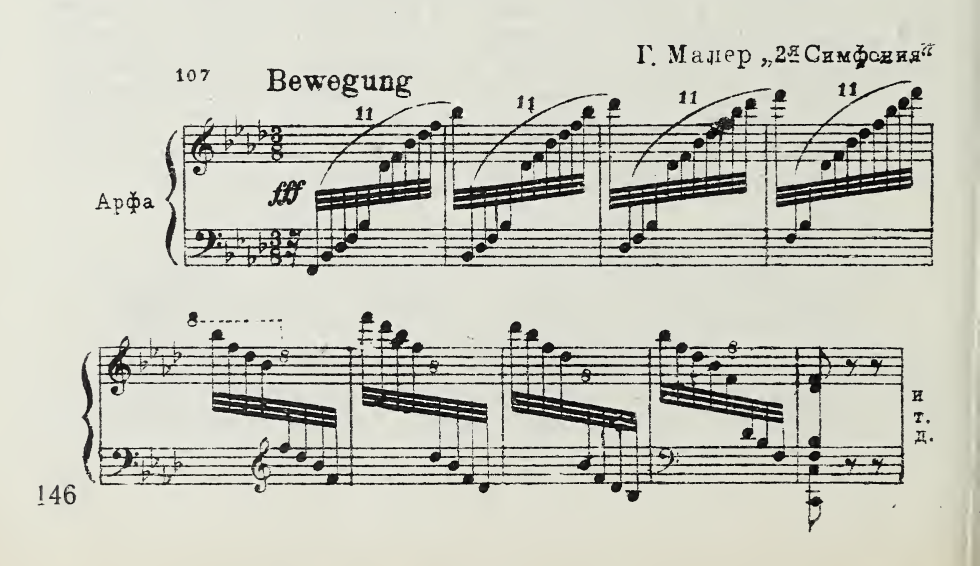
f

Следовательно, арпеджии с противоположным движением в руках, особенно в быстром темпе (в вышеприведенном примере хотя и указано Andante, но дирижеры это место всегда загоняют до Allegro), не следует писать; в медленном темпе, конечно, они возможны. Нужно еще упомянуть о ломаных средних арпеджио, нота через ноту, которые в быстром темпе очень трудны, но в умеренном вполне исполнимы. Привожу два примера: первый (105)—трудный, второй (106) — сравнительно легкий:



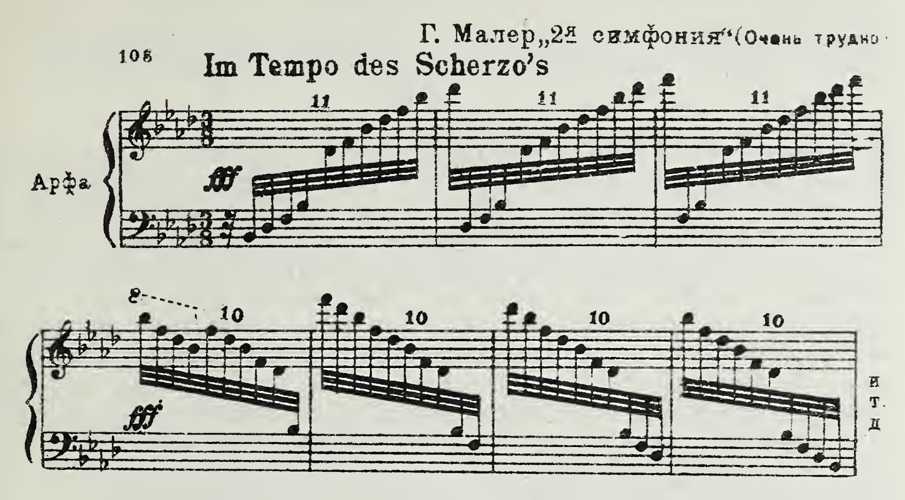


Подгруппа Б. Среднее арпеджио в 9, 10, 11 и 12 нот подгруппы *Б* не менее употребительны, чем арпеджии подгруппы *А*, но они редко пишутся композиторами удобно. Это вот почему: большей частью эти арпеджии приходится кончать наверху левой рукой, и если они повторяются снизу, то левой же рукой снова их начинать, в силу чего получаются неуклюжие скачки левой руки сверху вниз, что затрудняет игру; если же эти арпеджии начинать снизу правой рукой (что совершенно невозможно ниже 1-й октавы), то тогда прыгала бы правая рука. В общем следует запомнить, что арпеджии подгруппы *Б* в одном направлении, сверху или снизу, что все равно, очень трудны, и композитору в таких случаях лучше остановиться лишь на восьми нотах.



Здесь арпеджии кверху по 11 нот—весьма трудны, тем более в данном темпе, а вниз по 8 нот легки и удобны в любом темпе.

Вот еще два очень трудных примера в этом же роде:

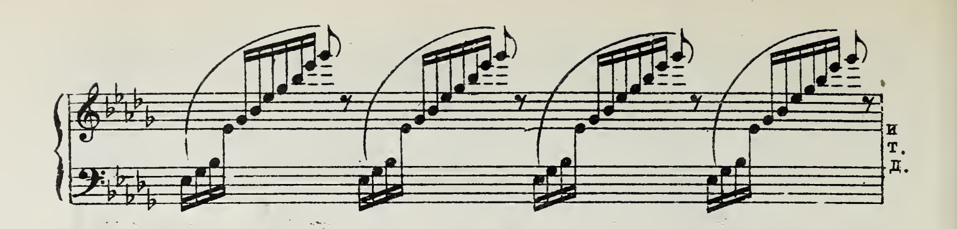


109 А. Гамерик „Христианская трилогия“ (Очень трудно)

Allegro

Арфа

f



Интересно, что Гамерик не ограничился незначительным числом тактов подобных пассажей, как Малер, а распространил их на несколько страниц. Для арфы это не годится. Партия арфы в трилогии Гамерика должна быть облегчена разделением ее на две партии. Меня могут спросить: «Следовательно, арпеджии подгруппы *Б* вообще неисполнимы?». Нет, исполнимы, но при следующих условиях: во-первых, если они имеют обратное движение вниз; во-вторых, если представляется возможность начинать их снизу правой рукой (не ниже 1-й октавы) и правой же кончить наверху; в-третьих, если между ними расставлены хотя бы небольшие паузы. Примеры:

Ф. Легар „Желтая кофта“

110 **Allegretto**

Арфа

f *p* *molto rit.* *pp*

и т. д.

К. Сен-Санс „Прялка Омфала“

111 **Allegro**

Арфа

пр. *л.*

пр.
5
пр.
пр.
л.
л.
л.

пр.
4
пр.
пр.
л.
и т. д.

Ф. Лист „3я Рапсодия“

Andante
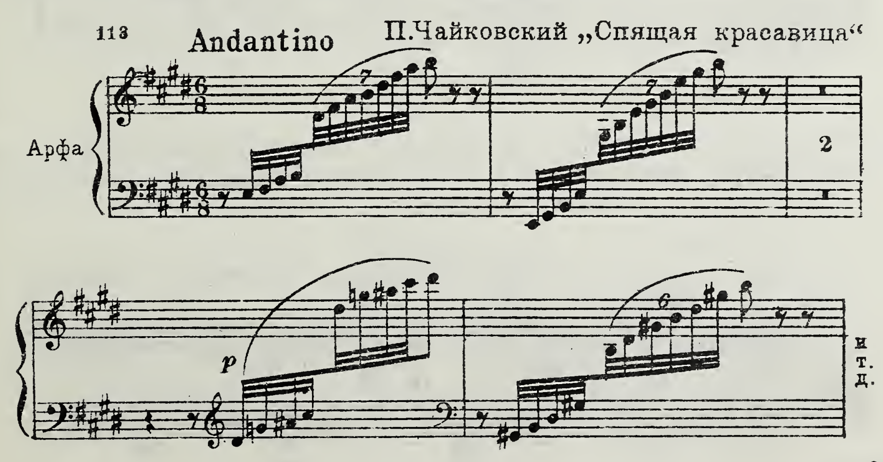
Арфа
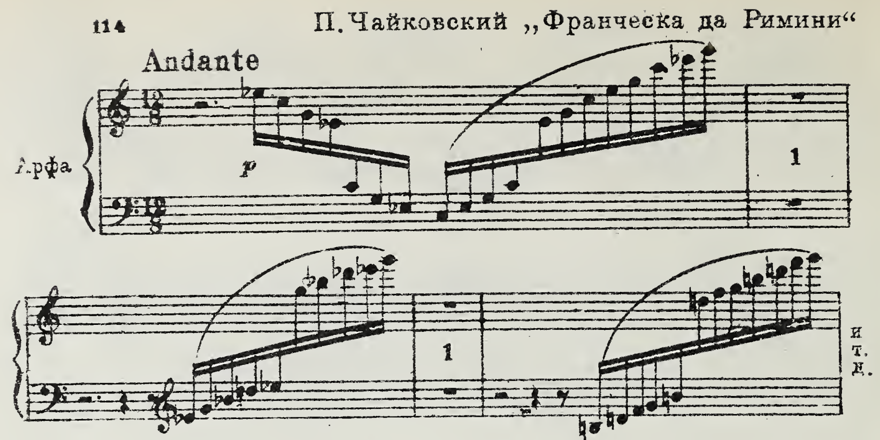
mf

1
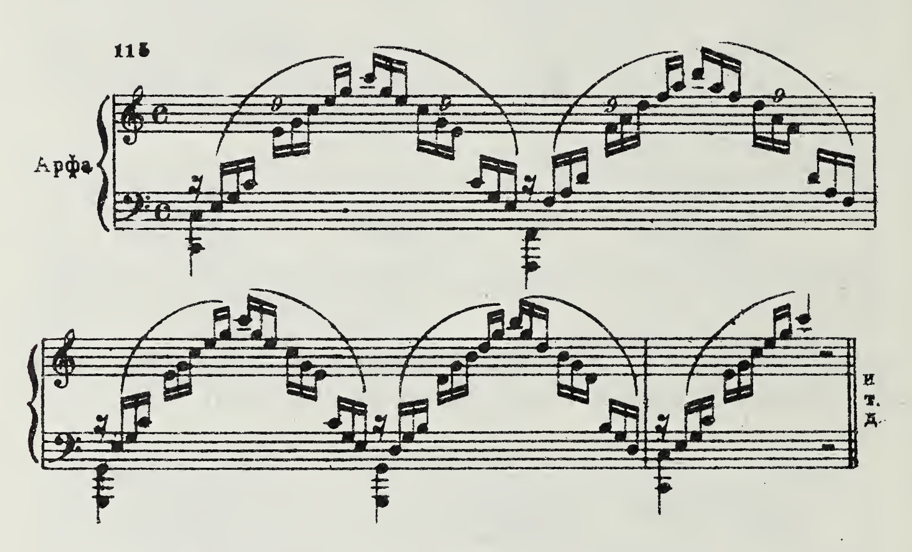
и т. д.

Вот еще примеры средних арпеджий подгруппы *Б*, не представляющих для исполнителя больших затруднений:

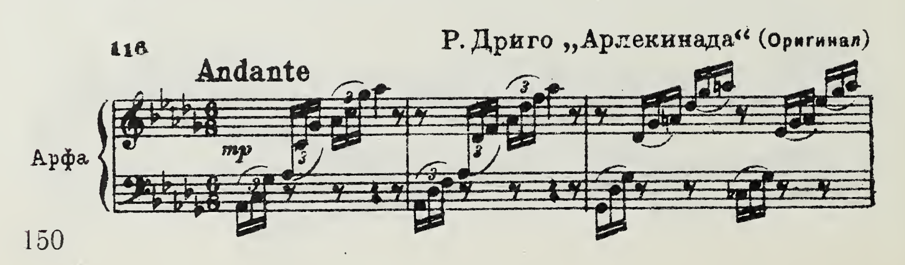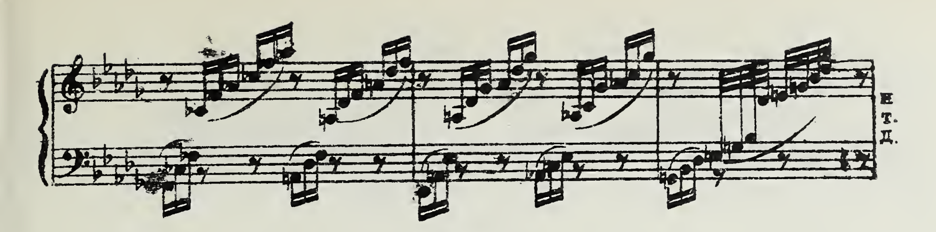




Эти арпеджии очень удобны, если в правой и левой руках поочередно, берется по три ноты, например:
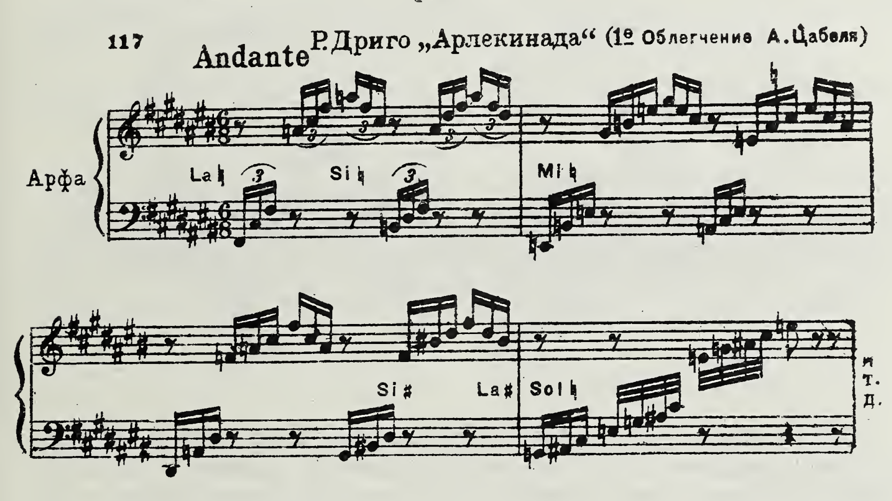


Чтобы покончить с подобными арпеджиями, приведу еще один неудачный пример с показом тех переделок, к которым волей-неволей прибегают арфисты:
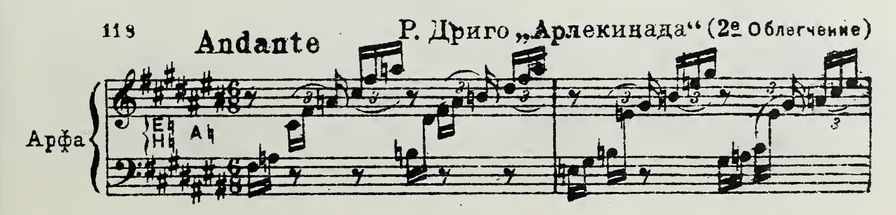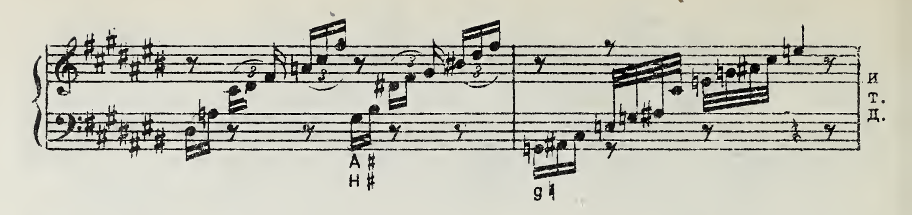




Здесь, благодаря паузам, удобны только первые два такта, а третий, четвертый и пятый—неудобны, так как заставляют прыгать левую руку. В своем облегчении этого отрывка Цабель энгармонически изменил даже тональность, чтобы избежать неудобных секунд в середине арпеджий. Получились чисто арфные пассажи, быть может и неугодные автору, ибо между левой и правой руками образовались большие интервалы, и кроме того, нарушилось движение в одном направлении:



Следующая переделка, также чисто арфная, с пропуском одной лишь ноты в каждом арпеджио, без сомнения, пришлась бы автору более по душе:
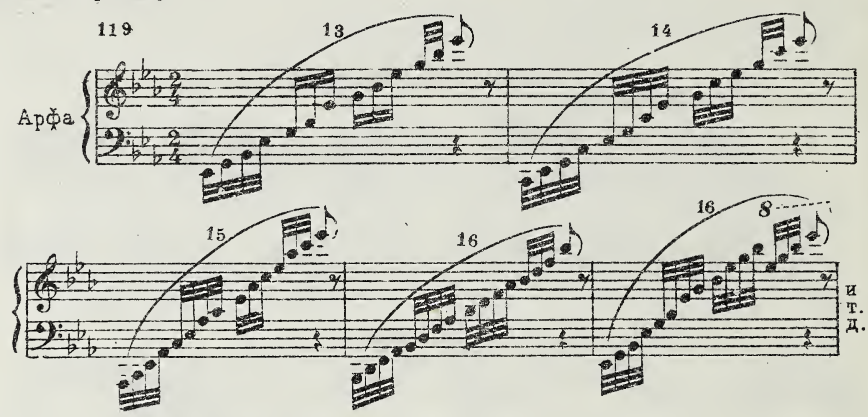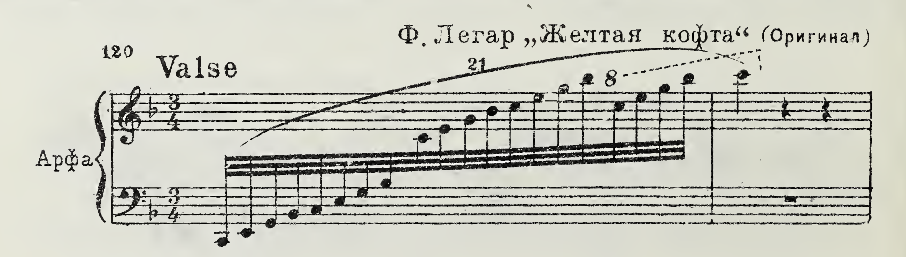




Как видим, получились типичные арпеджии для арфы из восьми нот, исполнение которых чрезвычайно легко и удобно.

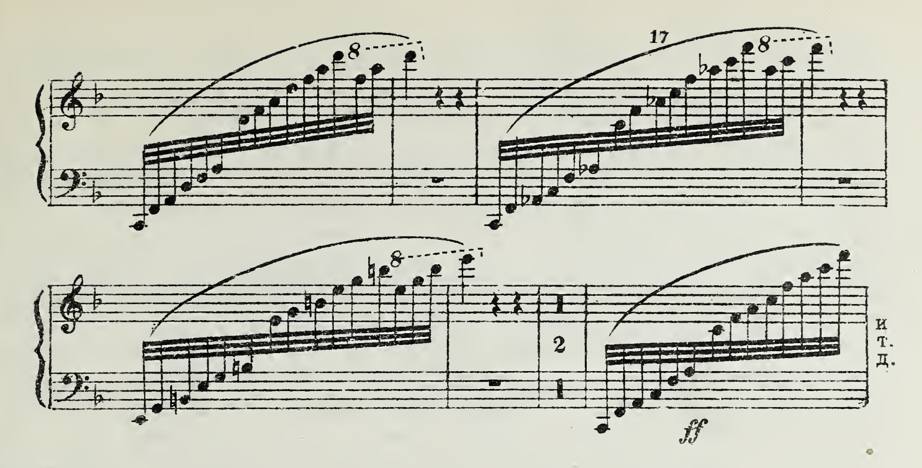
Арпеджио в четырех и пяти октавах (распространенное)

Это арпеджио можно писать в 13, 14, 15 и 16 нот (предельное), например:
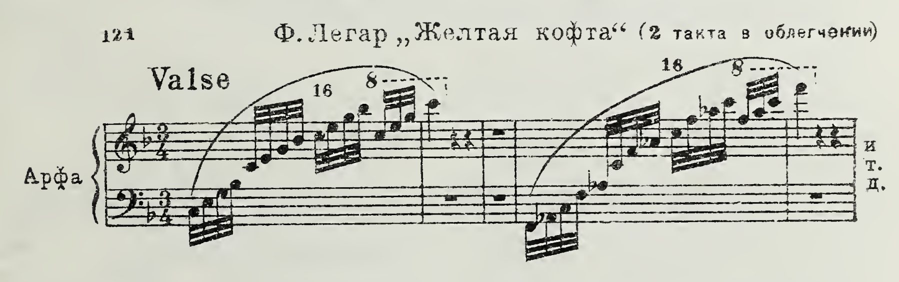


Цифры, помещенные над арпеджиями, относятся не к числу нот на удар, а к числу звуков от самого нижнего до самого верхнего. В применении подобных арпеджий рекомендуется придерживаться вышеприведенных примеров, в особенности относительно септаккорда и заключительного трезвучия из 16 нот. Правило это, конечно, по незнанию сплошь и рядом нарушается композиторами, что весьма затрудняет исполнителя. Например:





В этом отрывке удобны второе, четвертое и пятое арпеджио, а первое (21 нота) и третье (17 нот) — неудобны. Без сомнения, арфист сыграет их по 16 нот, т. е. в таком виде:

121 Ф. Легар „Желтая кофта" (2 такта в облегчении)

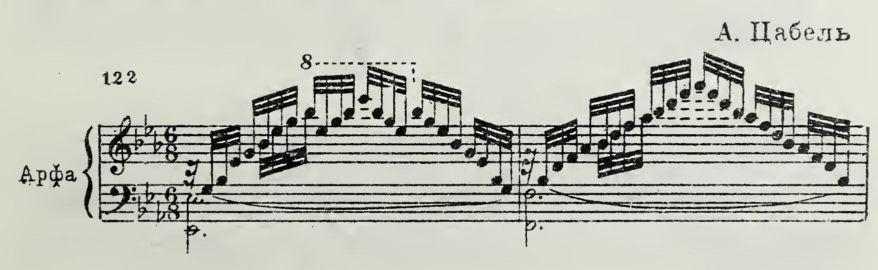


Вот что говорит Цабель о распространенных арпеджиях в своем «Слове»:

«Арфист все равно не в состоянии сыграть предложенные ему арпеджии, написанные не совсем удобно, а переделывает партии по-своему... Это неудобство принимает более обширные размеры, если приходится играть арпеджии через всю арфу, причем они в большинстве случаев переделываются играющим. Полны и созвучны арпеджии, показанные в примере 122, которые и легко сыграть».

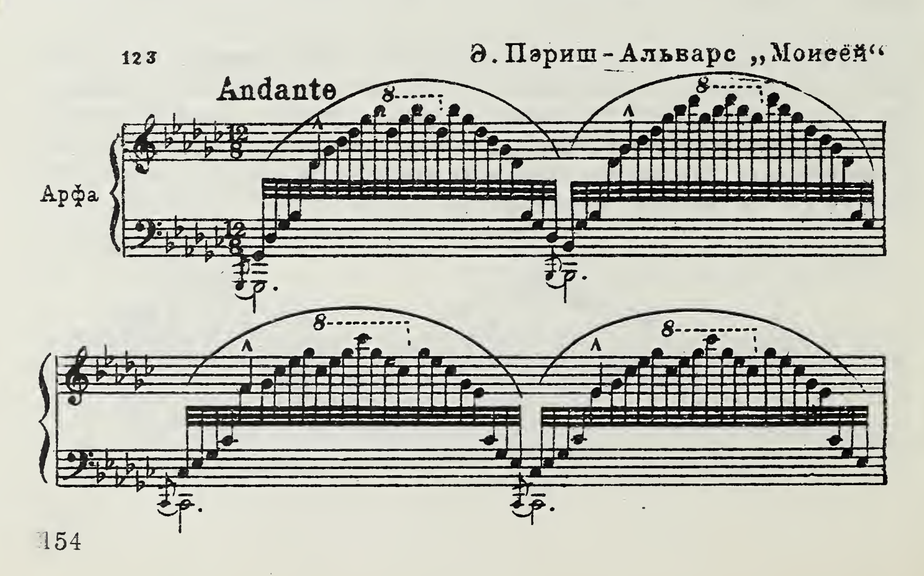
А. Цабель

122
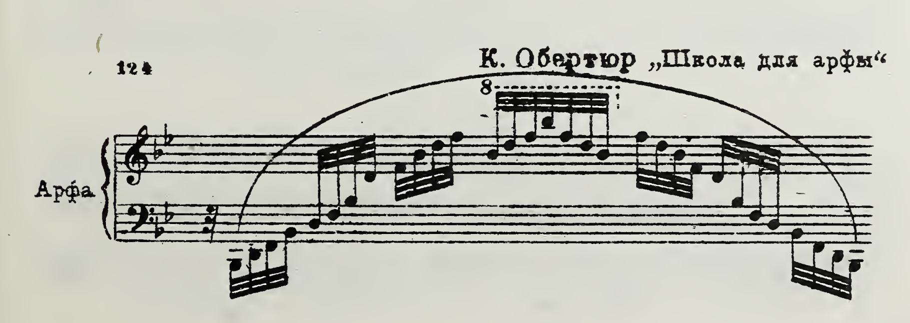


«Нужно принять к сведению, что арфист может сыграть подобные арпеджии лучше и быстрее, чем пианист, но с условием, если они будут написаны удобно для пальцев. Мне могли бы на это возразить, что играющий на рояле находится в таком же положении, так как и ему не всегда пишут удобно пассажи. На это я могу сказать, что пассажи на рояль пишутся в большинстве случаев опытными пианистами, между тем как есть партии на арфу (в оркестре и написанные пианистами), которые наполнены переходами в четыре струны, проходящими в форме арпеджий через всю арфу, чтобы после короткой паузы начать то же самое, но в другой тонации (писать таким образом — значит злоупотреблять арпеджиями). В таких случаях не помогают практически обозначенные арфистом пальцы, так как при скором темпе нет возможности успеть ставить соответствующие пальцы или выучить партию наизусть. Пусть пианист попробует сыграть пьесу для арфы знаменитого арфиста Пэриш-Альварса, например, его фантазию из оперы «Моисей», и он сейчас заметит, как трудно и непрактично сыграть ее на рояле; так же он найдет, что длинные арпеджии, написанные блестяще и сравнительно легко и удобно на арфу, очень трудны и неудобны для рояля. Нужно принимать всегда к руководству, что при закругленных арпеджиях следует действовать четырьмя, а не пятью пальцами».
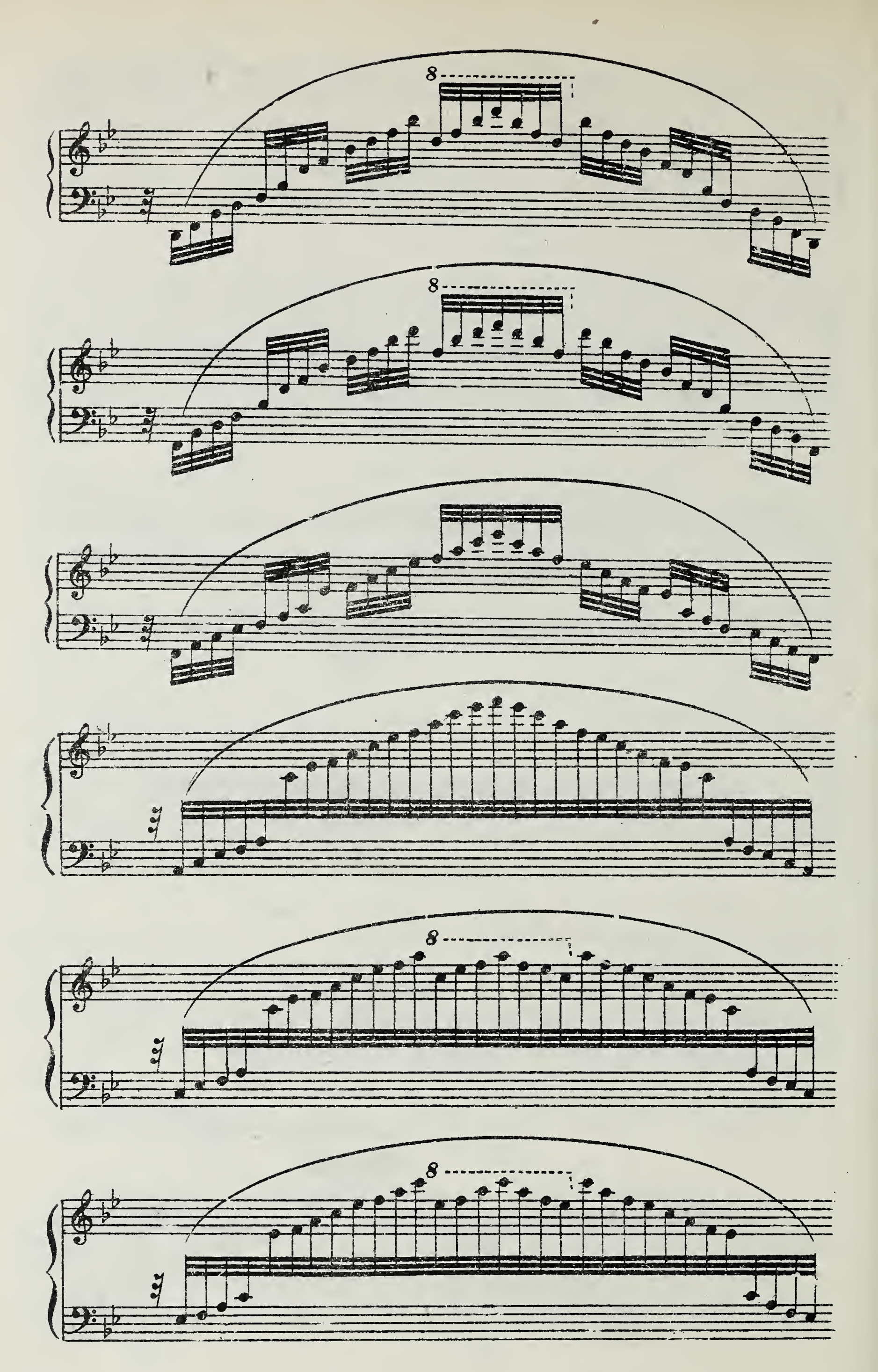
Приведенные примеры должны убедить композитора, что септаккорды из 16 нот распространяются на четыре октавы, а трезвучия—на пять, и что исполнение их производится руками вперекидную, т. е. поочередно, начиная внизу левой и кончая наверху правой. Помнить это очень важно, ибо начинать арпеджии правой внизу и кончать их левой наверху невозможно на арфе. Подобные арпеджии — наиболее типичные для арфы. Вот еще несколько примеров распространенных арпеджий, удобно написанных арфистами и неудобно — пианистами-композиторами; подражать последним ни в коем случае не надо.

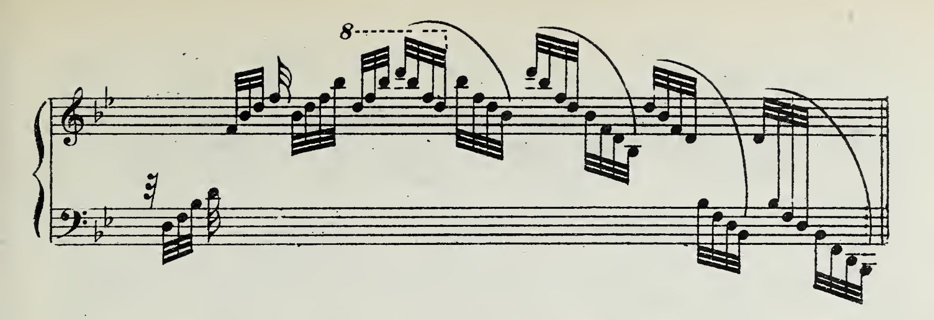


и т. д.

В первых восьми арпеджиях не получается 16 нот потому, что в основаниях они взяты октавой, а не четырьмя звуками аккорда; два последних арпеджио, как видим, из 16 нот. Бесполезно писать эти арпеджии больше 16 нот, — арфист стихийно тяготеет лишь к этому максимальному количеству, иначе в его игру вносится неуверенность и зачастую путанность.




8
8
8
8



Любой арфист-композитор пишет распространенные арпеджии для своего инструмента только в таком роде. А вот как пишут их для арфы пианисты:
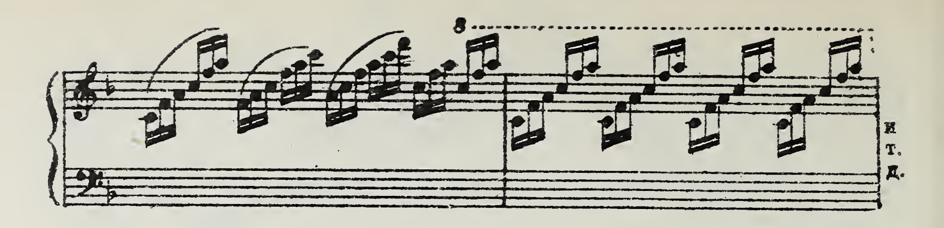
А. Рубинштейн „Демон“ (Оригинал)

125 Moderato

Арфа

2 раза

4 раза



Здесь распространенные арпеджии в 17 нот, неясно звучащая контроктава и затем начало секстолей с самого низа—неудобны, что повело к следующей переделке, найденной мною в партиях арфистов б. Мариинского театра:

126
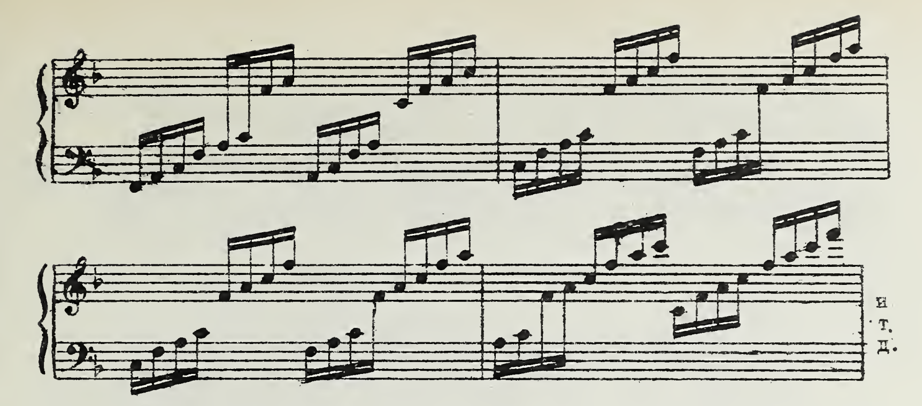
А. Рубинштейн „Демон" (Облегчение)

Moderato

Арфа

2 раза

4 раза



Облегчение совершенно вольное, оно, конечно, может быть сделано значительно ближе к подлиннику. Вот еще примеры:

127 И. Сибелиус „1я симфония“

Andante

18

Арфа

и т. д.

128 П. Чайковский „Лебединое озеро“.

Moderato

19

Арфа
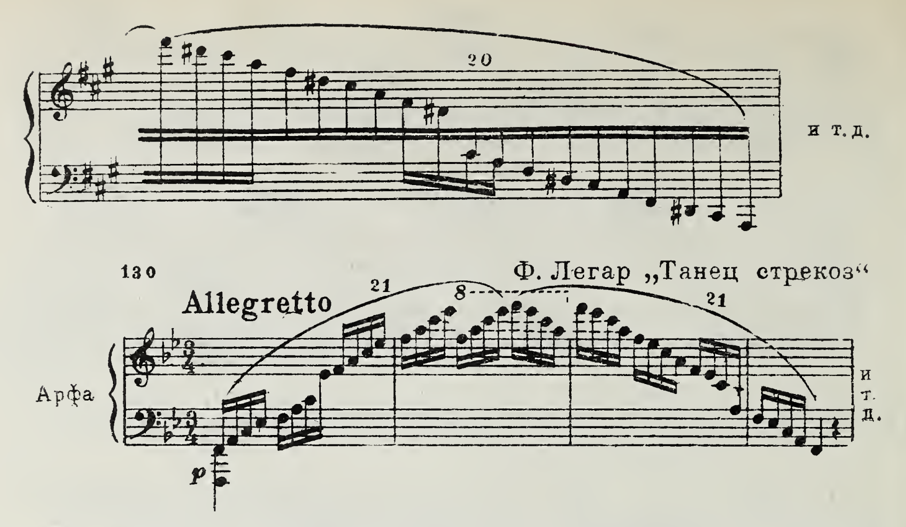
и т. д.

129 К. Сен-Санс „Концерт для арфы“

Allegretto moderato

20

Арфа



После моих предыдущих объяснений, композитор, я уверен, уже отлично знает, почему эти арпеджии неудобны и как их переделывают арфисты. В силу этого я облегчений не привожу.

Арпеджио октавами в двух руках
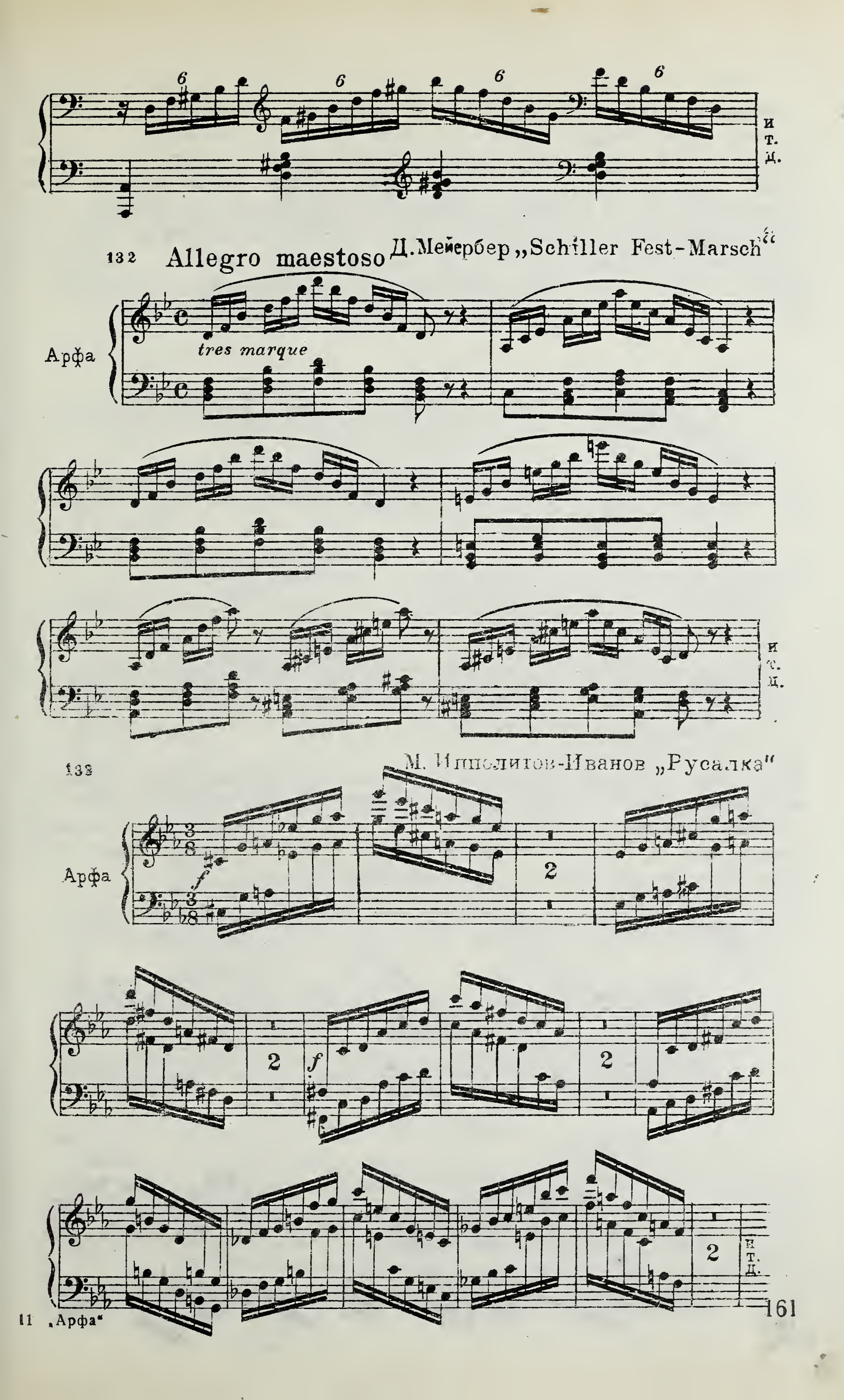
В особую группу надо выделить арпеджии, исполняемые в нескольких октавах одной или двумя руками в одно и то же время. Они труднее всех раньше рассмотренных и требуют от арфиста значительной виртуозности. Например:

131

В. Калинников „Кедр и пальма“
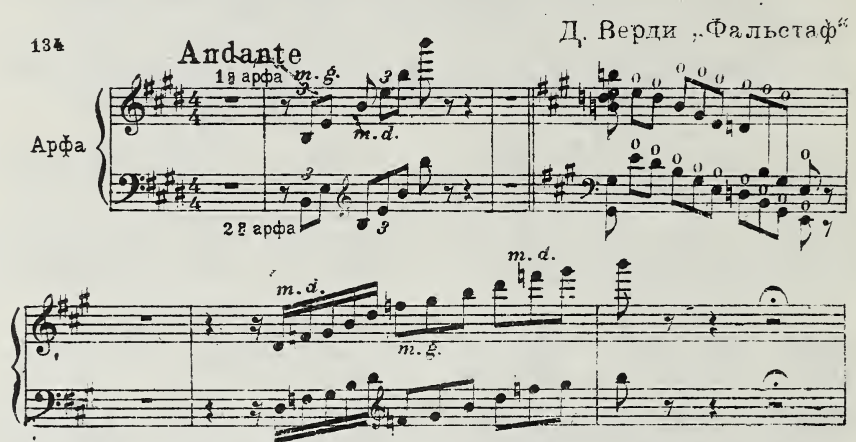
Lento

Арфа
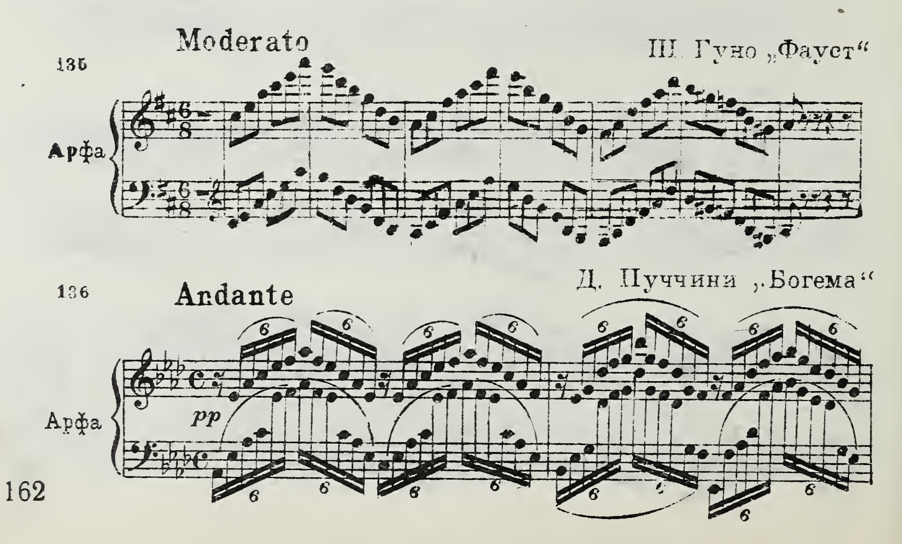


и т. д.
132 Allegro maestoso
Д. Мейербер „Schiller Fest-Marsch“
Арфа
tres marque
и т. д.
133
М. Ипполитов-Иванов „Русалка“
Арфа
f
и т. д.
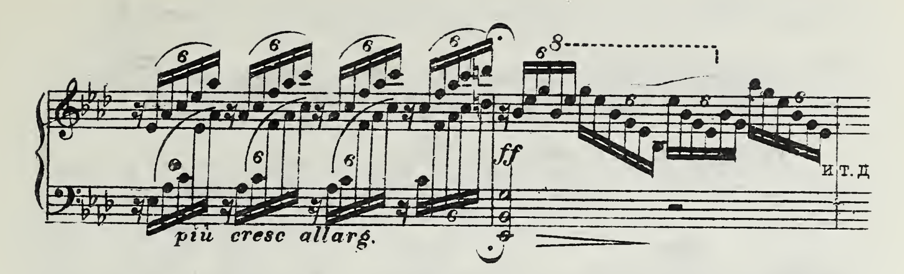
Более или менее удовлетворительное исполнение подобных пассажей зависит от личных способностей музыканта. Дело, конечно, упрощается, если в оркестре имеются две арфы. К сведению композиторов нужно все же откровенно сказать, что арфисты таких арпеджий не любят, исполняя их двумя руками, вперекидную, т. е. в вышеприведенных отрывках, например, пропуская нижнюю строчку. В партии арфы в «Фальстафе» Верди я нашел собственноручные пометки Цабеля, разделявшего на две арфы такие пассажи (верхняя строчка – 1-я арфа, нижняя — 2-я арфа):



Предоставляю композитору самому сделать отсюда соответствующие выводы.

Чтобы эти арпеджии были все же более или менее удобоисполнимы, нужно придерживаться следующих правил: писать их только в октавах, в тесном расположении, с одинаковым количеством нот в правой и левой руках и в умеренном темпе. Вот сравнительно нетрудные арпеджии этого рода:





К. Обертюр. „Школа для арфы"
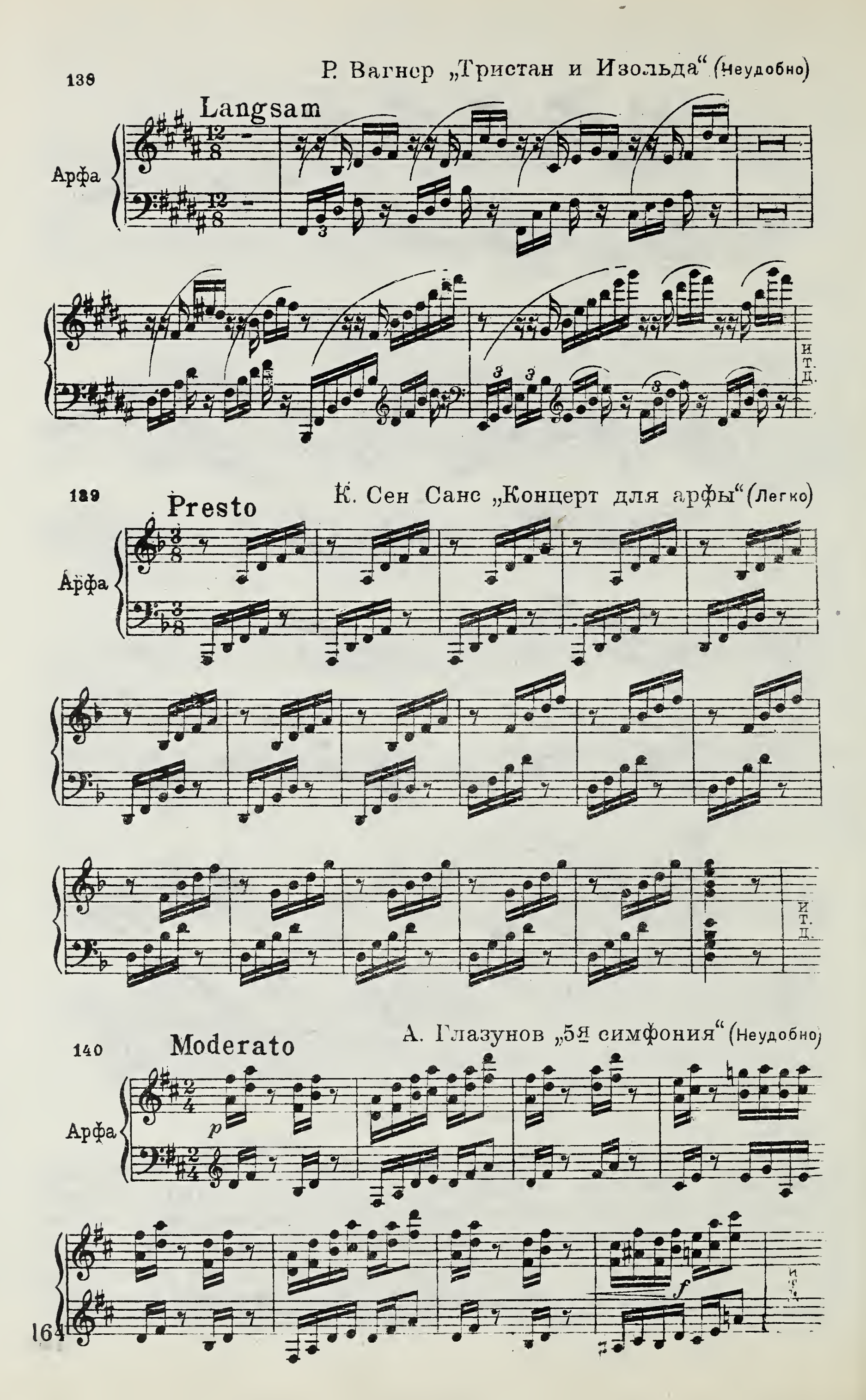
137
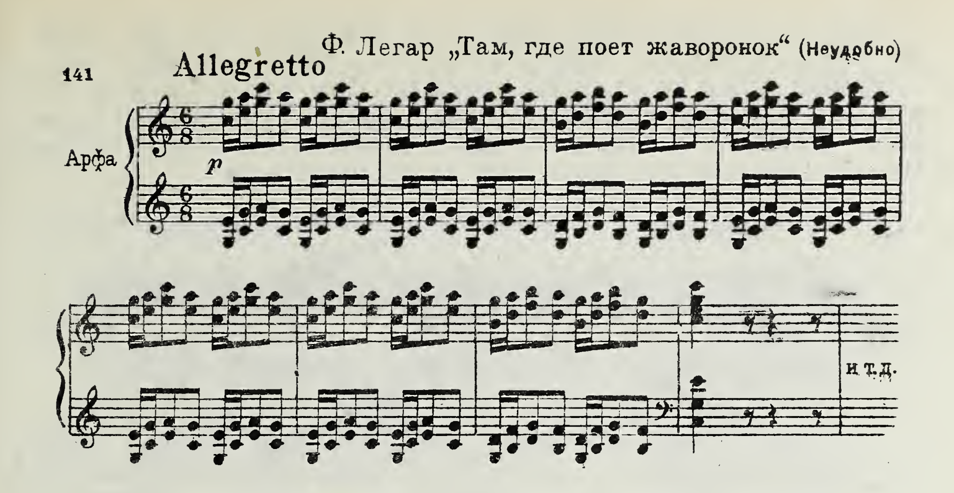
Арфа

и т. д.

Арпеджио случайные

Существует еще целый ряд случайных арпеджий, не поддающихся классификации: арпеджии, сливающиеся одно с другим, арпеджии двойными нотами, арпеджии, обрамляющие мелодию, арпеджии в смешении с аккордами, с гаммами и т. п., и т. п. Все они употребляются композиторами сравнительно редко, и и можно рассматривать, как исключение. Вот несколько примеров


138
Р. Вагнер „Тристан и Изольда“ (Неудобно)
Langsam
Арфа
и т. д.
139
К. Сен Санс „Концерт для арфы“ (Легко)
Presto
Арфа
и т. д.
140
А. Глазунов „5я симфония“ (Неудобно)
Moderato
Арфа
и т. д.



Это место у Легара снабжено примечанием: «Для облегчения можно пропускать нижние ноты». Очевидно арфисты, с которыми автор имел дело, жаловались ему на неудобство этих пассажей.
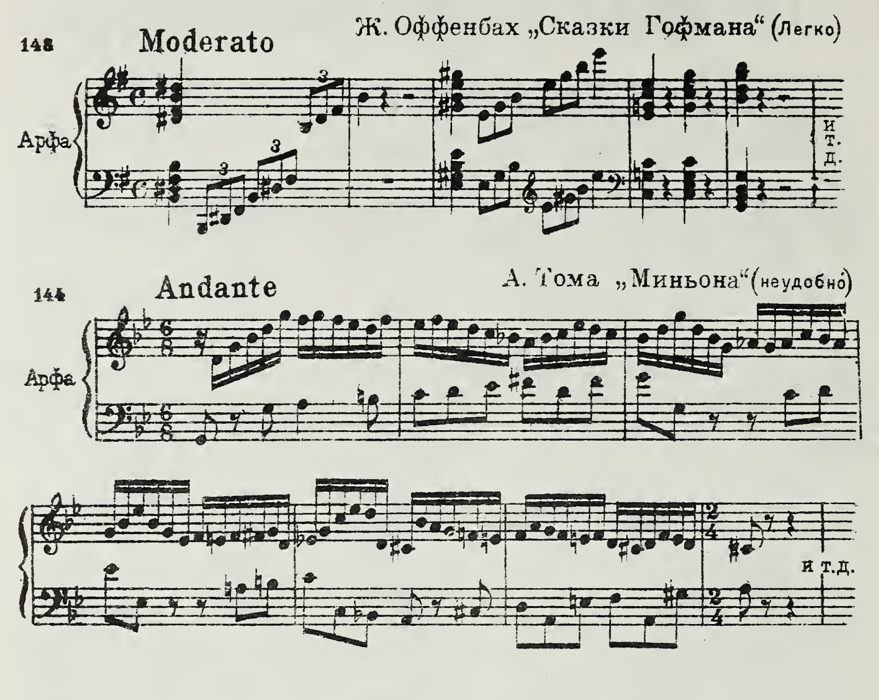
Ф. Лист „Тарантелла“ (Оркестровка Мюллер Бергауза) (Неудобно)

142 Presto. Meno mosso

Арфа

и т.д.

Выучить это, конечно, можно, но арфисты, исполняя такие арпеджии, всегда чувствуют себя неловко. Мелодию в обрамлении арпеджий лучше всего писать таким образом, чтобы она акцентировалась большим пальцем (первым) правой руки, как это сделано, например, у Пэриш-Альварса (прим. 123); подражать же Мюллер-Бергаузу (см. прим. 142) не рекомендуется.



Гармонизация арпеджий
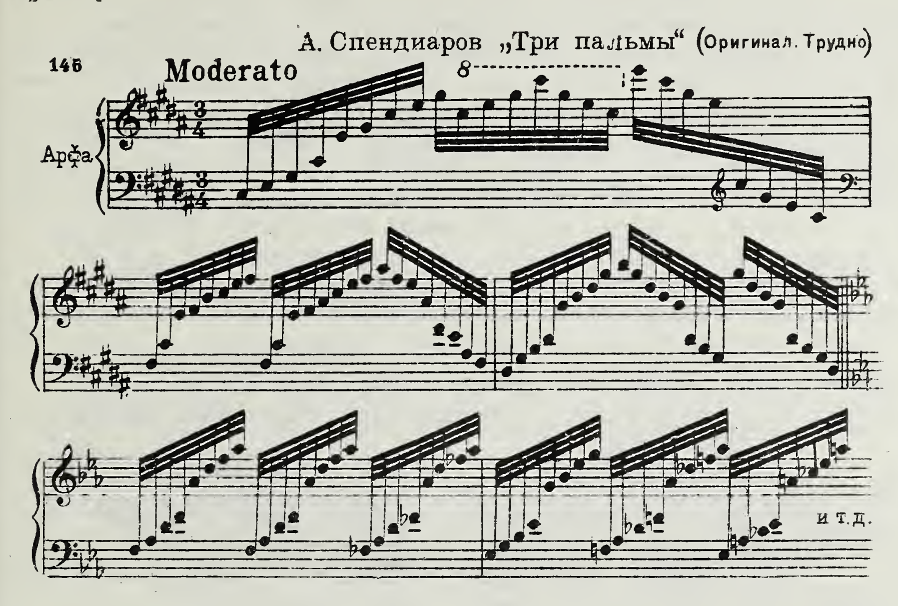
Для гармонизации арпеджий нужно применять те же правила, что и для аккордов. Справедливо замечает Геварт:

«... По природе своей, арфа — инструмент диатонический... всякая музыка, обрамленная модуляциями и часто изменяемой гармонией, превращается на арфе во что-то искусственное и принужденное. Композитор должен с умеренностью пользоваться пассажами, заключающими в себе апподжиатуры, чуждые диатонической гамме»...
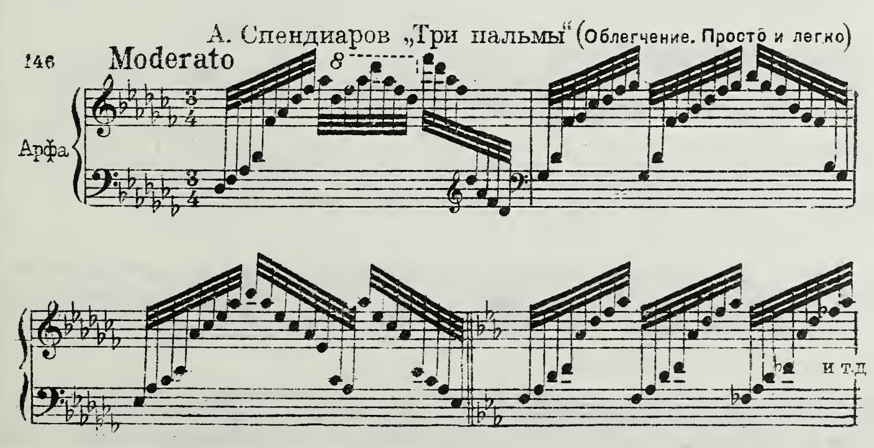
То же самое говорит Римский-Корсаков:

«... Арфа по существу инструмент диатонический, так как хроматизм на ней получается от действия педалей; по той же причине и быстрые модуляции не свойственны этому инструменту, и оркестратор обязан всегда иметь это в виду. Применение двух арф, играющих поочередно, может устранить затруднения в этом отношении».

Если композитор вспомнит, что на арфе тональности H-dur, Fis-dur, Cis-dur и пр. существуют независимо от энгармонических бемольных, то ему станет понятно, почему в иных случаях не следует прибегать к отдаленным и внезапным модуляциям. Например:
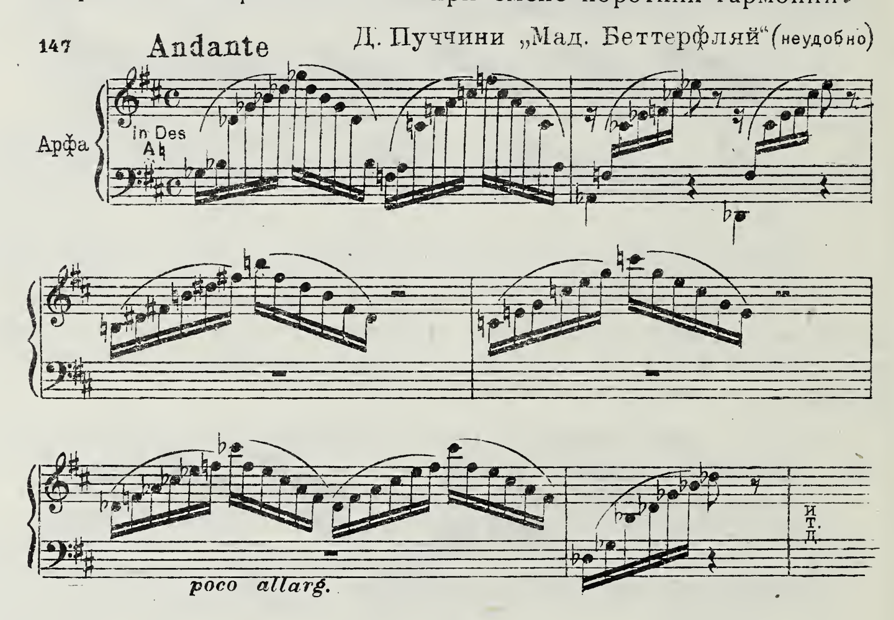


Чтобы избежать сложных движений педалями при переходе из H-dur в Es-dur, композитору практичнее было бы начать арфную партию в Ces-dur, чего он не сделал, очевидно, из-за плохого знакомства с инструментом.



Слова «просто и легко» относятся только к облегченному переходу из Ces-dur в Es-dur, но партия в целом для исполнения не так-то проста и легка. Например, среднюю часть своих «Трех пальм» композитор ведет в H-dur (15 тактов), затем в Es-dur (5 т.), далее переходит в A-dur (4 т.), снова возвращается в Es-dur (4 т.), модулирует отсюда в G-dur (4 т.) и, наконец, успокаивается на первоначальной тональности в H-dur.[1] Так писать для арфы нельзя. Быть может автор попытается оправдать свои модуляции общим колоритом партитуры, но, по-моему, такой аргумент с его стороны будет недостаточно веским. Ему было бы практичнее в данном случае написать не одну партию арфы, а две, с таким расчетом, что когда 1-й арфист играет в одной тональности, то 2-й в это время перестраивает инструмент для другой тональности, а когда играет 2-й, то перестраивает 1-й, и т. д.

Отдаленные или внезапные модуляции при употреблении энгармонизма часто отпадают. Если энгармонизм спасает положение в более или менее распространенных музыкальных периодах, то тем практичнее применять его при смене коротких гармоний:

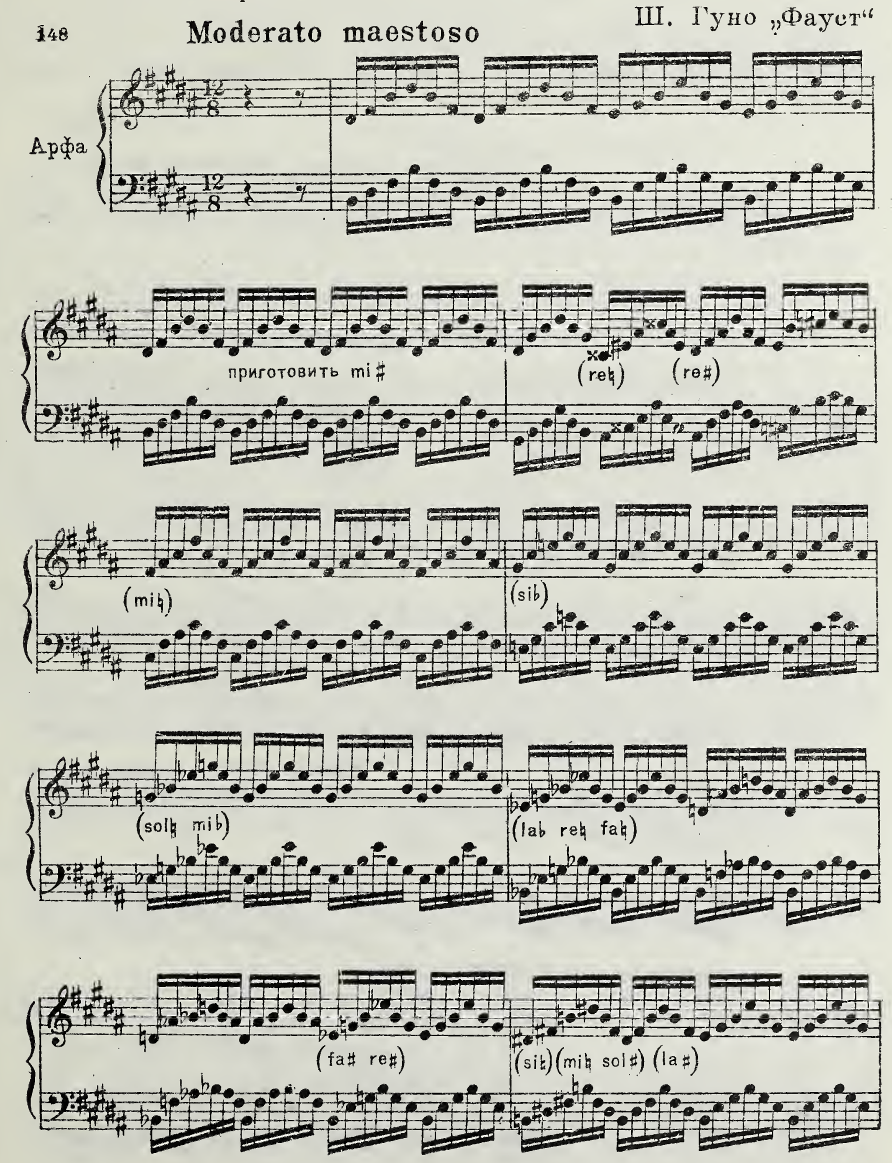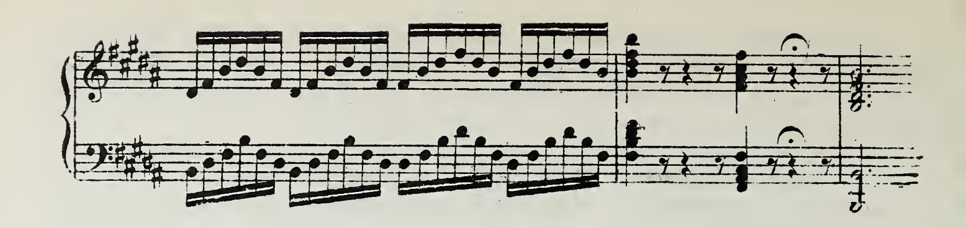


Для этого эпизода арфист фактически настраивает инструмент in Des с педалью A♮, в силу чего внезапное арпеджио H-dur в середине является неудобным. Если его сыграть в Ces-dur

[1] Иногда из-за одной короткой фразы арфисту нужно взять от 7 до 14 педалей (в различных модуляционных комбинациях), что вредит механике инструмента. Это—одна из причин, заставляющих меня воевать за бемольные тональности, при употреблении которых движения педалей большей частью сводятся к минимуму.

(в смысле педалей оно уже подготовлено), то исполнение делается легким. Подобные погрешности имеются у многих композиторов, не исключая даже известных знатоков инструментовки. Закончу примером, о котором Геварт говорит:

«... Следующий пассаж, исполненный в том самом виде, в котором он напечатан в партитуре, вследствие модуляции из si♮ в mi♭ требует многих сложных перемен педалей»:





«Если же эту партию арфы написать и исполнить в ut♭, то вся трудность исчезает: пассаж этот сделается необычайно прост и сверх того будет звучать гораздо лучше»:

149

Ш. Гуно „Фауст“

Moderato maestoso

Арфа
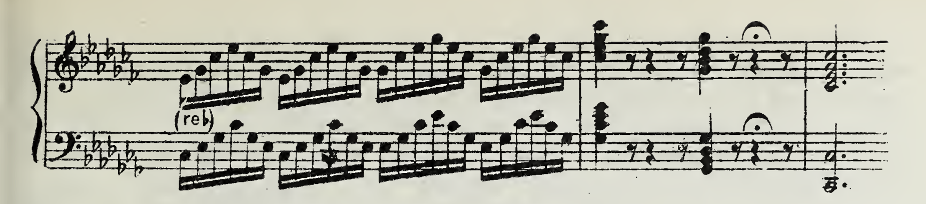
приготевить fa♮

(re♮) (re♭)

(fa♭) (sol♮)

(re♮ fa♮)

sol♭ (fa♭)
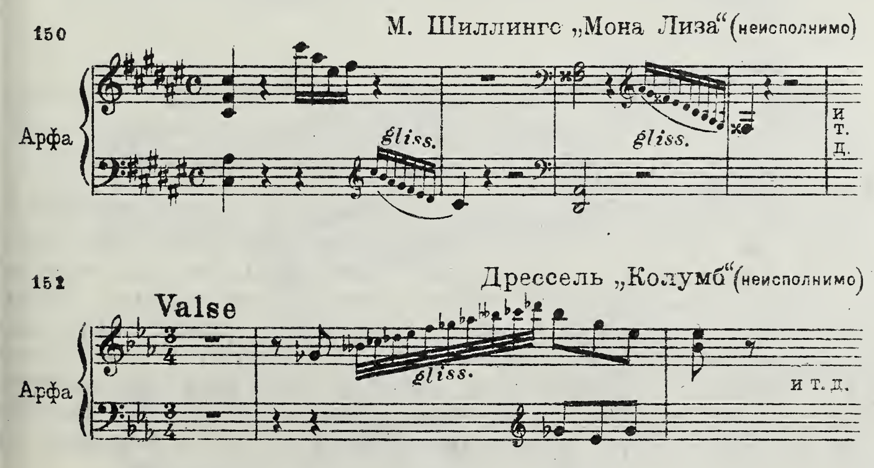


Пометки о перемене педалей («приготовить fa♮, re♮, re♭» и т. д.) выписывались авторами лишь в старину, а теперь композитор может не утруждать себя подобной работой, ибо любой арфист если ему представится в этом надобность, сделает это лучше его.

ГЛИССАНДО

Арфа — единственный инструмент современного симфонического оркестра, обладающий неисчерпаемым богатством глиссандо. Глиссандо (glissando) значит скользя; пишется еще glissato, glissicando, glissicato, но чаще всего сокращенно: gliss. Под этим музыкальным термином подразумевается способ игры не всеми восемью пальцами правой и левой рук, а только одним, проводя (скользя) им по струнам арфы или снизу наверх, или сверху вниз. Глиссандо можно подразделить на несколько групп. Главнейшие из них: 1) глиссандо на диатонических гаммах, 2) глиссандо на гаммообразных пассажах, 3) глиссандо на чистых аккордах, 4) глиссандо на аккордовых случайных сочетаниях, 5) глиссандо на целотонной гамме.
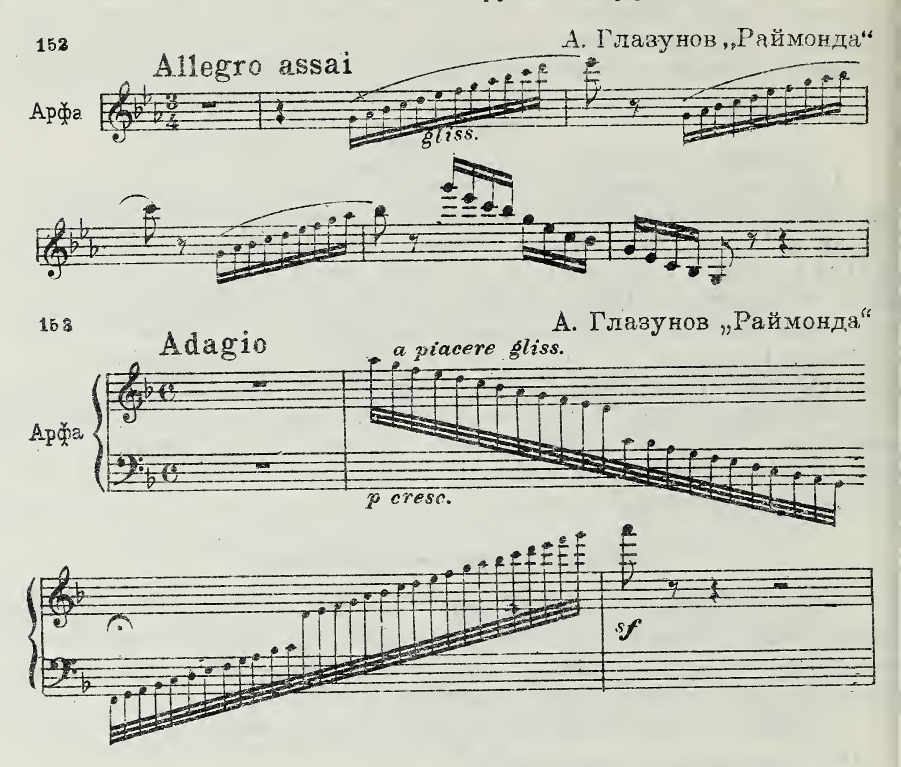
Глиссандо на диатонических гаммах

Это глиссандо можно писать в любой тональности, причем бемольным всегда нужно отдавать предпочтение перед энгармоническими диезными. Нельзя писать глиссандо-гаммы со знаками двойных повышений или понижений. Например:



В примере 15 композитору, к сожалению, не пришла в голову мысль написать свое глиссандо на бемолях, благодаря чему арфист избавился бы от неблагодарной работы по переписке всего этого эпизода (33 такта). Что же касается примера 151, то здесь глиссандо следует играть с пропуском A♭, ибо перемена тональности (Dis вместо Es) сделала бы партию еще более трудной.
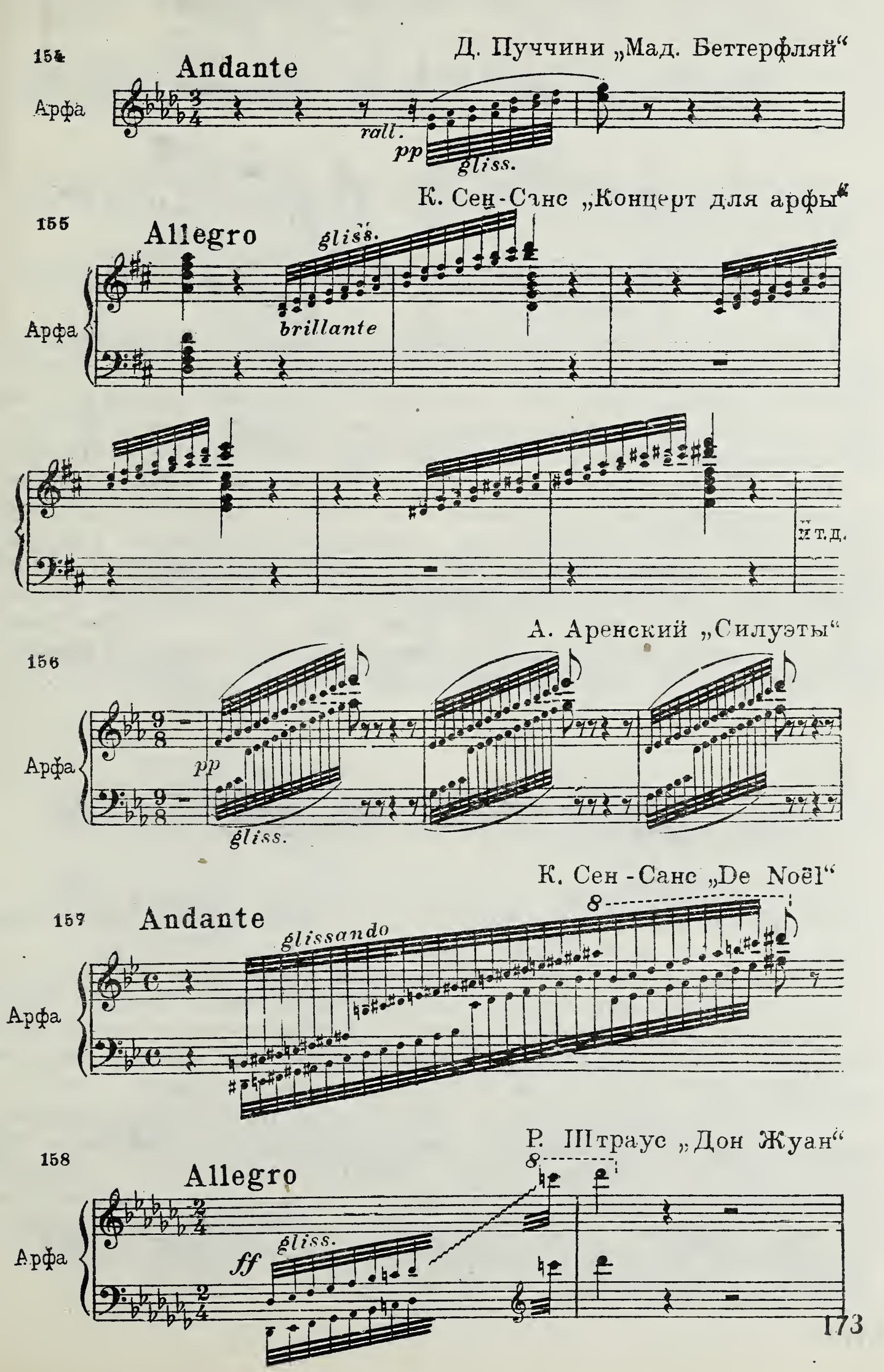
Глиссандо-гаммы могут быть короткими и длинными. Большое количество нот в последних не затрудняет арфиста.

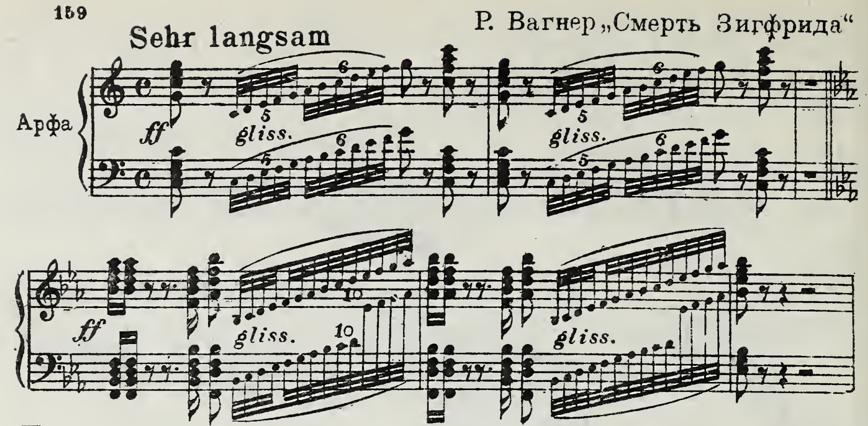


Всякие глиссандо, в особенности короткие, очень неудобны в медленном темпе и при r i t a r d a n d o. Распространенные глиссандо неудобны при быстром темпе. Лучший темп для глиссандо — умеренный, без задержаний.

Глиссандо-гаммы можно писать для правой руки в терциях и секстах, но т о л ь к о с н и з у в в е р х, причем нужно заметить, что они менее звучны, чем простые глиссандо, так как верхняя нота сейчас же заглушается идущим вслед другим пальцем. Очень часто пишут глиссандо в октавах, однако в этом положении трудно гарантировать их чистоту, потому что из-за широкого расстояния они исполняются двумя руками, которые легко могут разъехаться до ноны и децимы или сблизиться до септимы и сексты. Чистота октав не может быть гарантирована даже двумя арфистами, из

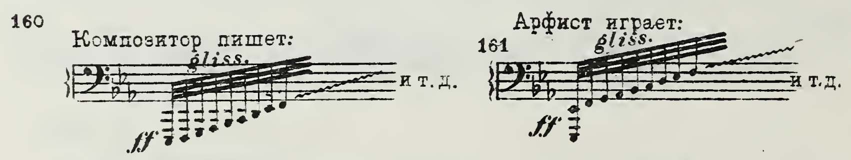
которых один исполняет верхнюю октаву, а другой — нижнюю. Поэтому такие глиссандо в местах piano и pianissimo всего оркестра лучше не употреблять:





Подобные пассажи весьма неудобны сверху вниз, однако композиторы их пишут, хотя и значительно реже только что приведенных. Правда, существует особый способ исполнения их, но он относится уже к области высшей виртуозности, да и то труден в быстром темпе, поэтому о нем я не стану распространяться.

Для глиссандо пригоден весь регистр арфы, только относительно контроктавы нужно сделать оговорку: в пределах ее нельзя играть глиссандо-forte, так как длинные металлические струны, приобретая в данном случае большое колебание, ударяются одна о другую и производят какофонический звон. Несмотря на то, что композиторы часто пишут глиссандо forte в контроктаве, арфисты всегда игнорируют ее, начиная глиссандо не с указанных низких нот, а просто беря основание его в удвоении, т. е.:



В piano, конечно, можно писать глиссандо и для контроктавы, хотя при такой слабой силе звука она почти не слышна.

Нужно воздержаться от применения отдаленных или внезапных модуляций при исполнении глиссандо-гамм. Если арфист в крайнем случае ухитрится взять 3—4 педали одновременно для быстрой смены трезвучий или септаккордов, то для гамм он должен взять их 7—8—9, а то и все 14. Это невозможно.

Считаю нужным упомянуть, что глиссандо-гаммы часто исполняются, особенно в оперетте, не по указанию партитуры, а по вдохновению дирижера. После небольшой прелюдии, скажем, идет полька, и арфиста заставляют перед началом ее, якобы для большего эффекта, проехаться по всей арфе forte, из-за такта, от 5-й ступени снизу до 1-й вверху. О вкусах, как говорят, не спорят, но на мой взгляд—это пошлость.

Глиссандо на гаммообразных пассажах

Под гаммообразными пассажами я подразумеваю те звукоряды, в которых общепринятые строения диатонической гаммы не соблюдаются. Большие вольности в этом отношении позволяют себе современные композиторы, что видно из примера 163, глиссандо которого, для двух арф, построены не только на искаженных гаммах, но и на диссонирующих интервалах (малые секунды):

162 А. Скрябин „Поэма экстаза"

Allegro

Арфа

gliss.

1

и т. д.

163 Д. Шостакович „Нос"

Арфа I in C♯, D♮, E♯, F♯, G♯, A♮, H♭.

ff gliss.

Арфа II in C♮, D♭, E♮, F♮, G♭, A♭, H♮.

gliss. ff

Арфа I in C. E♭

gliss.
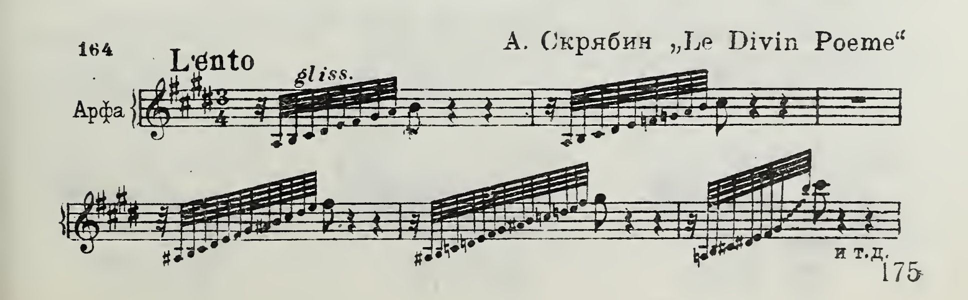
Арфа II in Cis, D♮, H♮, E♮

Арфа I in Cis D♮, A♮, H♭.

gliss.

Арфа II in C, D♭, A♭

Случается, что глиссандо на диатонических гаммах композиторы чередуют с глиссандо гаммообразными. Например:
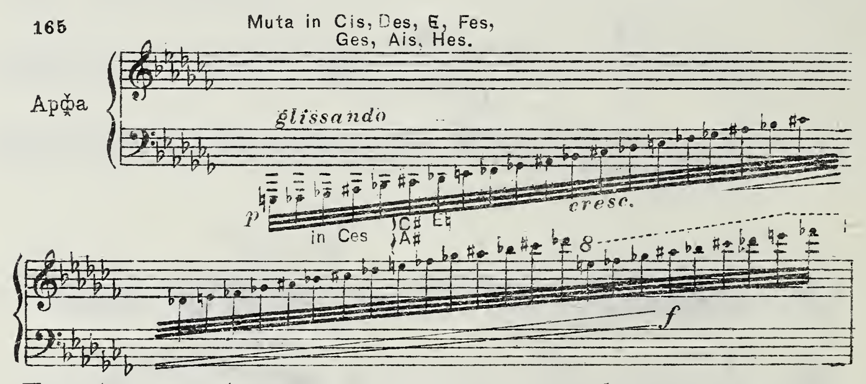


Все, что говорилось о глиссандо на диатонических гаммах, — все это относится и к гаммообразным глиссандо, поэтому я ограничусь вышеприведенными примерами.

Глиссандо на чистых аккордах

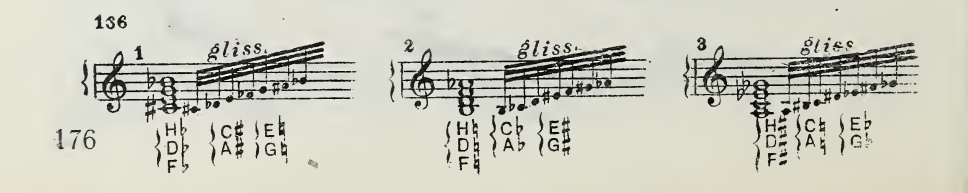
Это глиссандо наиболее употребительно. Интересно отметить, что им широко пользовались в особенности русские композиторы (Римский-Корсаков, Глазунов, Мусоргский, Балакирев, Бородин и пр.), тогда как иностранные совершенно его игнорировали (Берлиоз, Мейербер, Вагнер, Гуно, Бизе, Григ и многие др.) или употребляли в самой незначительной мере (Лист, Леонкавалло, Легар и пр.).

Чистые глиссандо-аккорды получаются на арфе от смешения бемольных педалей с бекарными и диезными. Если, например, взять доминантсептаккорд Ces-dur, то между его четырьмя звуками найдем минорное трезвучие A♭-C♭-E♭. Превратив A♭ в A♯, C♭ в C♯ и E♭ в E♮, мы это трезвучие энгармонически вольем в септаккорд: A♯ в H♭, C♯ в D♭ и E♮ в F♭, т. е. весь звукоряд арфы окажется настроенным на доминантаккорде.
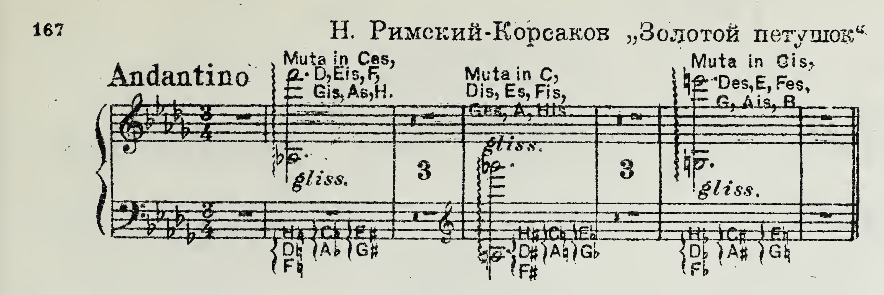


Подобные комбинации с педалями дают большое количество аккордовых глиссандо. Так как семь ступеней диатонической гаммы посредством передвижения педалей можно свести минимум к четырем ступеням, то, следовательно, чистыми аккордами для глиссандо являются одни септаккорды, и из них в первую очередь — уменьшенные.

Строение уменьшенных септаккордов для глиссандо арфы укладывается в следующие три формулы:

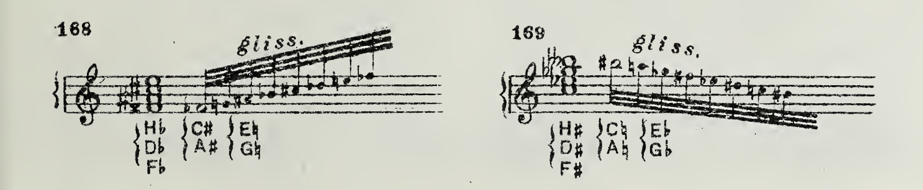


В практическом виде эти три формулы находим подряд у Римского-Корсакова:

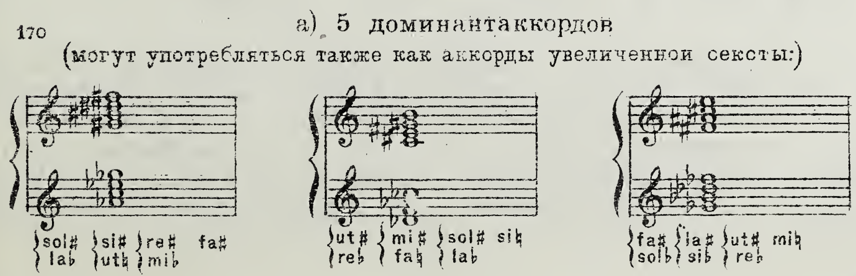


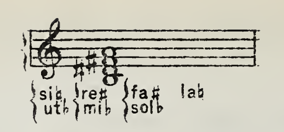
Сверху этого примера помещены указания автора о положении педалей, а внизу—пометки исполнителя относительно тех же педалей. Пометки значительно практичнее указаний (опытный арфист уже по положению одной педали определяет все остальные), и желательно было бы, чтобы композиторы для уменьшенных септаккордов выписывали педали по нижнему образцу.

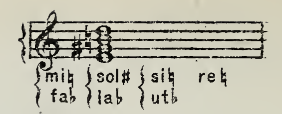
Энгармонически видоизменяя уменьшенные септаккорды и их обращения, мы получим их, по вышеприведенным формулам, для всех тональностей, причем знаки двойных повышений и понижений должны выпускаться, но таким образом, что вместо дубль-диеза нужно писать для той же ноты бемоль, а вместо дубль-бемоля — диез. Например:



После уменьшенных септаккордов Геварт указывает на следующие «пятнадцать аккордов с малой септимой», дающие чистые аккордовые глиссандо:
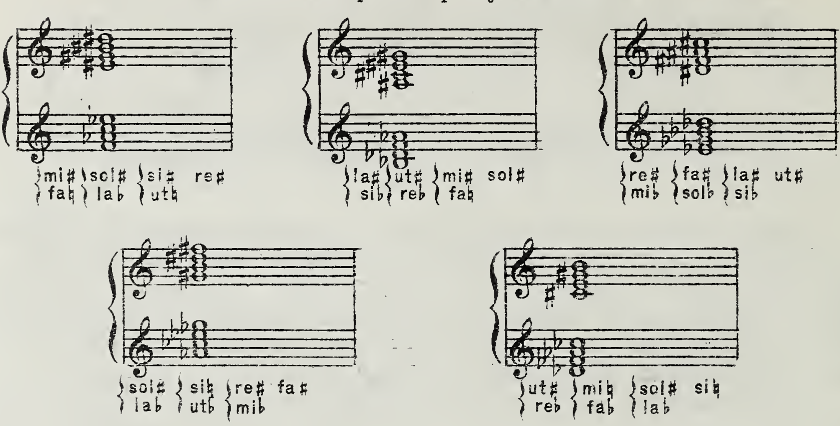






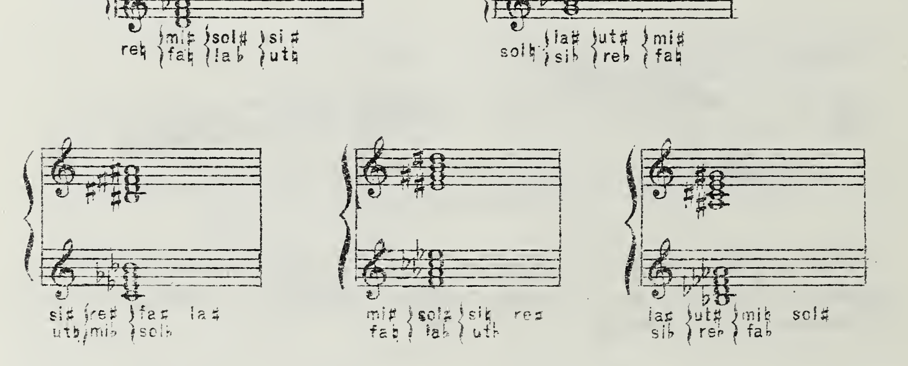
b) 5 септаккордов

171 состоящих из минорного трезвучия и малой септимы:



c) 5 малых септаккордов

172



Приводя все эти септаккорды, Геварт поясняет:

«Чтобы удержать эти 15 аккордов в памяти, необходимо усвоить себе следующее правило: заключающаяся в каждом из них большая терция должна писаться двумя способами (посредством диеза и бемоля), не прибегая при этом ни к двойным диезам, ни к двойным бемолям. Это составляет пять следующих больших терций: 1-я sol♯-si♯ (la♭-ut); 2-я ut♯-mi♯ (re♭-fa); 3-я fa♯-la♯ (sol♭-si♭); 4-я si-re♯ (ut♭-mi♭); 5-я mi-sol♯ (fa♭-la♭)».

В бемольных тональностях Геварт не указывает бемольные педали для септимы септаккордов, приводя их только в положение диеза. Для чистого звучания аккорда это не имеет, конечно, никакого значения, но все же, когда берется, например, доминантаккорд Des-dur, то лучше педаль G♯, сливающуюся в Cis-dur с A♭, переставлять на G♭, которая на этот раз сольется с F♯. Следовательно, для доминантаккорда Des-dur положение педалей немного изменится, а именно: la♭ $\begin{cases}\text{si}\sharp\\ \text{ut}\natural\end{cases}$ $\begin{cases}\text{re}\sharp\\ \text{mi}\flat\end{cases}$ $\begin{cases}\text{fa}\sharp\\ \text{sol}\flat\end{cases}$ То же самое относится и ко всем другим септаккордам бемольных тональностей.

Все септаккорды строятся для глиссандо по тому же способу как и уменьшенные, т. е. трезвучия, вкрапленные в их промежутки, сливаются, благодаря возможностям энгармонизма, с четырьмя основными звуками.

Перечисленными септаккордами Геварт ограничивается.
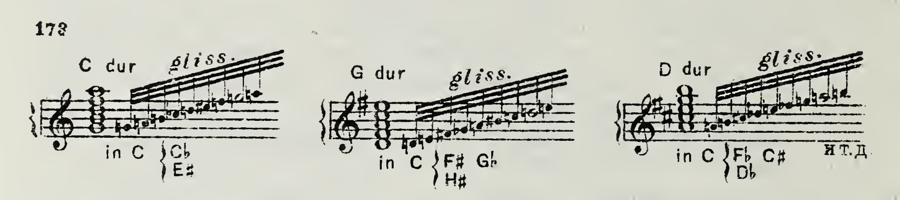
Ильинский в своем учебнике инструментовки дает их в отдельной таблице на каждую ступень гаммы в тональностях Cis-dur-Des-dur, Fis-dur-Ges-dur и H-dur-Ces-dur, из чего видно, что большое количество ключевых знаков особенно благоприятствует правильному строению глиссандо, затем по четыре в тональностях As-dur (ступени 2, 4, 6 и 7) и E-dur (ступени 1, 3, 5 и 6) и по две в тональностях Es-dur (ступени 2 и 7) и A-dur (ступени 3 и 5). Далее он замечает:

«В миноре glissando совершенно неисполнимы септаккорды 1-й и 3-й ступеней. Остальные же септаккорды, как-то: 2-й 4-й, 5-й и 6-й ступеней, как встречающиеся в мажоре (например, аккорд 2-й ступени минора есть тот же аккорд 7-й ступени параллельного мажора, аккорд 4-й ступени минора есть 2-й, 3-й и 6-й ступени мажора; аккорд 5-й ступени минора — тот же аккорд 5-й ступени одноименного мажора и аккорд 6-й ступени минора—тот же аккорд 1-й и 4-й ступеней мажора), исполнимы в тех же тональностях, как и тождественные с ними аккорды мажора».

Из таблицы Ильинского, следовательно, можно вывести заключение, что на арфе могут применяться не только аккорды глиссандо доминантовой гармонии, но в некоторых строях и субдоминантовой, преимущественно септаккорд 2-й ступени, а чаще— его 1-е обращение, иногда с пониженной VI ступенью (субдоминантовое трезвучие, как и всякое трезвучие, не может дать чистого глиссандо). Изучающим инструментовку не мешает принять это к сведению. Быстрое следование доминанты за субдоминантой в виде глиссандо, однако, не может быть исполнено одной арфой, а требует участия двух инструментов.

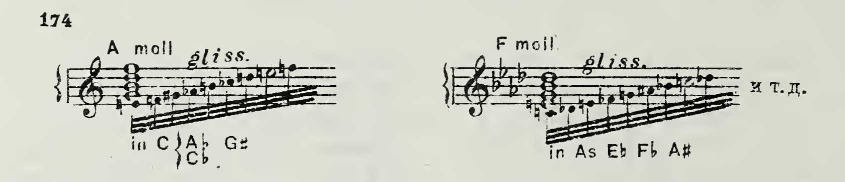
Нонаккорды. В ряд с септаккордами должны быть поставлены нонаккорды, которые, не имея посторонних звуков в глиссандо, также могут быть названы в этом смысле чистыми аккордами. Так как у нонаккордов удваиваются не три аккордовых ноты,

как у септаккордов, а лишь две, т. е. диатоническая гамма сводится к пяти звукам, то они возможны во всех тональностях: в мажоре — большие и малые, в миноре — одни малые. Построение нонаккордов для глиссандо весьма простое: в любом вводном септаккорде квинта трезвучия, вкрапленного между его четырьмя звуками, не сливается ни с верхней, ни с нижней соседними нотами, а остается на месте, образуя основание нонаккорда; основной же тон и терция трезвучия, как и в септаккорде, энгармонически вливаются в нонаккорд. Например:
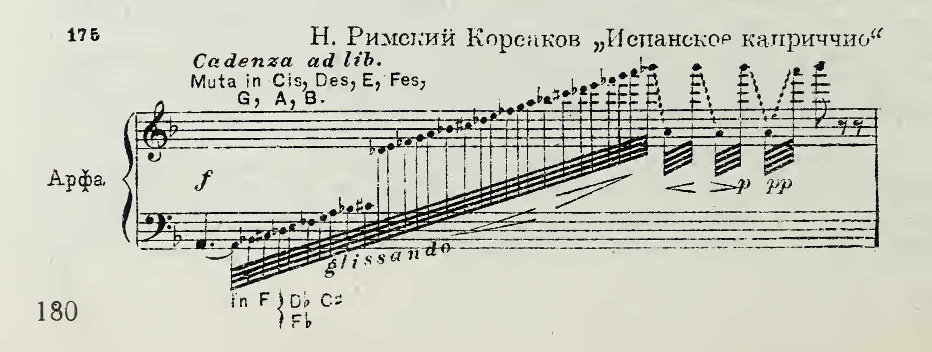


Малый нонаккорд гармонического мажора требует понижения большой ноны на полтона, т. е. в C-dur, например, надо брать педаль A♭, в G-dur—E♭ и т. д.

Точно так же строится малый нонаккорд в миноре:



Положение педалей для нонаккордов в только что приведенных примерах я выписал так называемыми «профессиональными знаками»; такие пометки, легкие для чтения, всегда можно найти в партиях, побывавших в руках арфистов. Надеюсь, они понятны и без объяснений.

Глиссандо на нонаккордах встречаются у композиторов сравнительно редко, но все же они нет-нет, да и пользуются ими. Например:



176 Allegro moderato П. Шенк „Призраки“

His, C, Dis, Es

Арфа

p glissando gliss.

Eis, f, As in E { E♭ H♯ / C♮

glissando gliss.

in A { A♭ E♯ / f♮

и т. д.

177 Allegro Muta H, Ces, D, Eis, f, G, A. А. Глазунов „Море“

Арфа

gliss. *f* Solo ad lib. dim. *f*

in C { C♭ / E♯

dim. *mf* dim. *pp* molto rit.

Аккордовые глиссандо, как и гаммовые, можно исполнять двойными и тройными нотами. Например:

А. Рубинштейн „Костюмированный бал“

178 in G { D♯ G♭ / H♯ E♭ Cadenza Glissando rapido

Арфа

ff

f 5 раз: f_1, mf_2, p_3, pp_4, ppp_5,

К. Обертюр „Школа для арфы“

179

G♮ E♮ A♯ C♯

glissando

Арфа
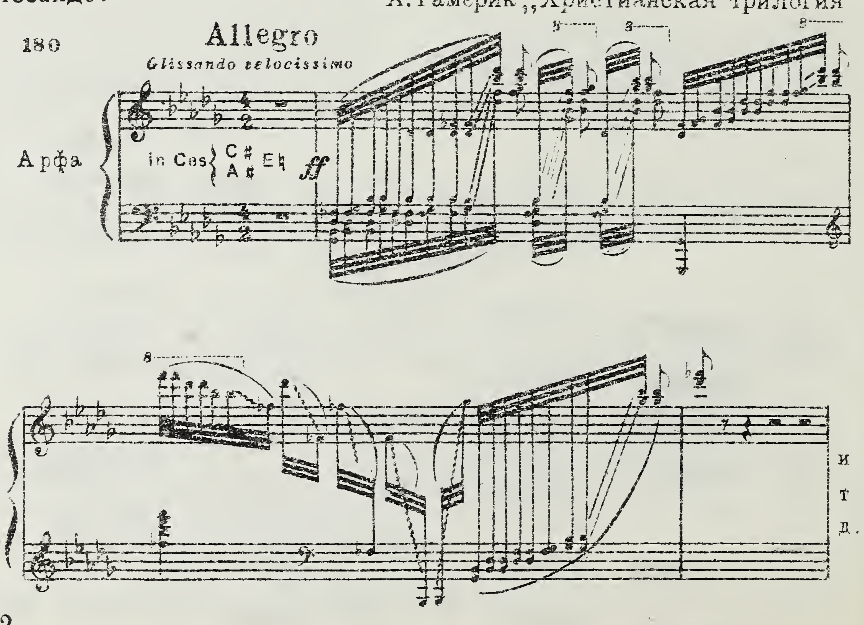
18

glissando

glissando

Такие глиссандо в пьесах-соло доходят до шести нот (у А. Гассельмана, например, в его «Балладе»), хотя в оркестровой литературе я более четырех не встречал. Вот редкий образец такого глиссандо:

А. Гамерик „Христианская трилогия“
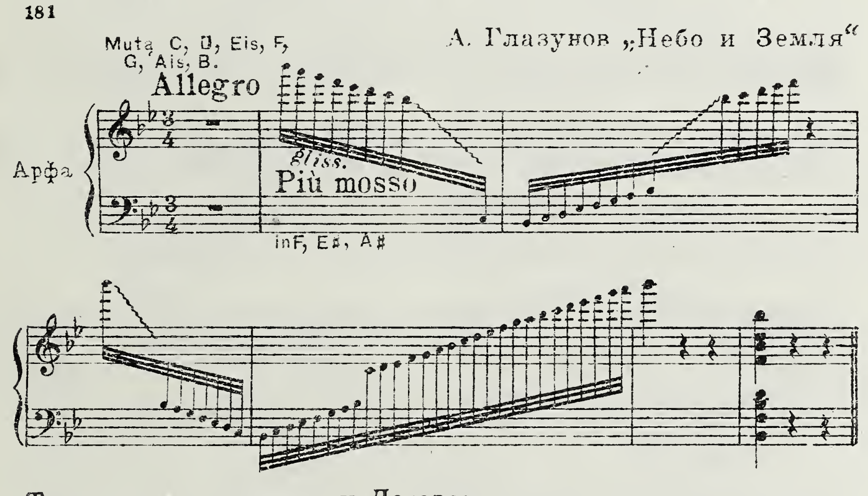


Нельзя сказать, чтобы все эти пассажи были трудны, но звучат они глуховато. Поэтому их лучше употреблять в piano а не forte.

Глиссандо на аккордовых случайных сочетаниях
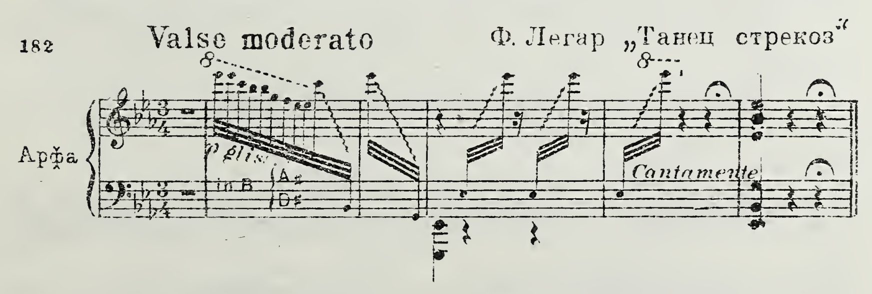
Глиссандо этой группы не входит в рамки каких-либо установленных правил, а пишется совершенно произвольно, ибо аккорды для него подбираются какие угодно и часто не имеют арфного удвоения голосов. В общем композиторам предоставляется здесь полная свобода фантазии, и они, внедряя посторонние звуки в такие аккорды, которые, по строгим законам теории музыки, требуют абсолютной чистоты, превращают их в аккорды-глиссандо случайных сочетаний. Допускается это потому, что эти звуки не производят резкого диссонанса, а наоборот, создают некоторый своеобразный эффект. Например, Глазунов применяет глиссандо даже в заключительном трезвучии:

181



То же самое находим у Легара:

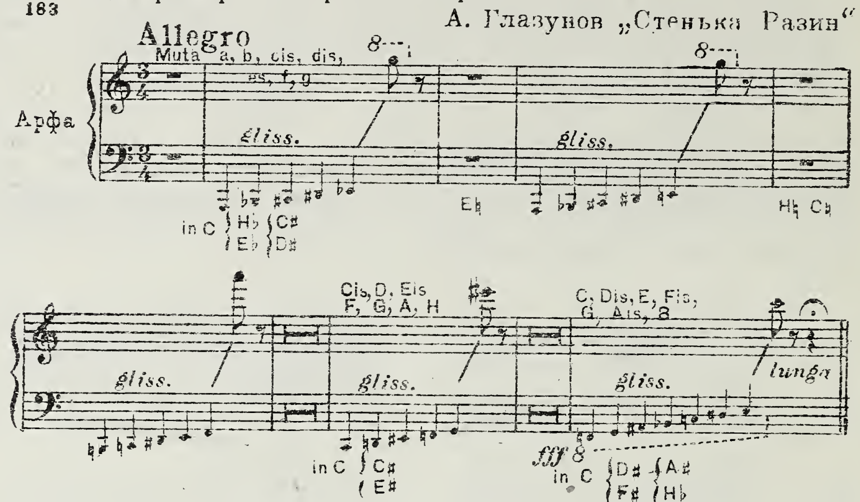
182
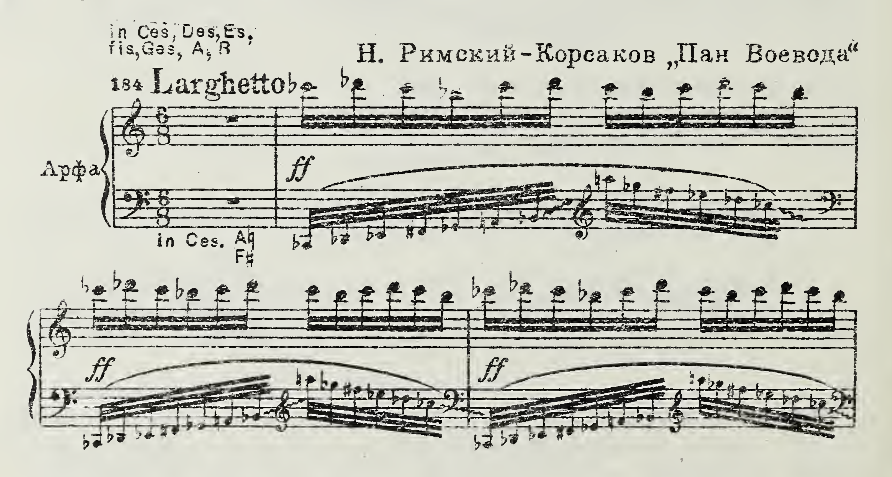


Вообще все трезвучия (из них увеличенные наиболее подходят для глиссандо) должны быть отнесены к группе аккордовых случайных сочетаний, ибо никогда не дают чистых глиссандо.
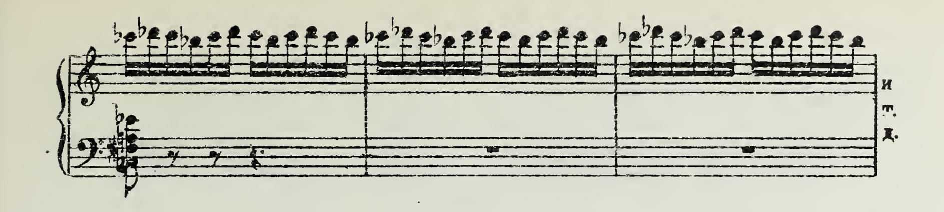
Большинство глиссандо всех рассмотренных нами групп играется арфистами лишь приблизительно в указанных авторами границах, а часто и просто ad libitum, так как композиторы не умеют писать их удобно. Например, в вышеприведенном кусочке музыки Легара (см. прим. 182) 3-й такт неудобен.

Вот еще примеры авторских погрешностей в глиссандо:



Если читатель помнит, я уже говорил, что fortissimo глиссандо в контроктаве играть нельзя. Глиссандо последнего такта у Глазунова (см. прим. 183) в этом отношении не может быть исполнено буквально так, как написано





Это место для одной арфы трудно, нужно играть divisi.

Никогда не следует засорять глиссандо фигурацией, в силу чего оно должно быть исполнено одной рукой. Это неудобно. Глиссандо удобно, когда исполняется двумя руками. Следующий пример надо признать или неисполнимым, или очень трудным смотря по личным способностям музыканта):

И. Стравинский „Петрушка"

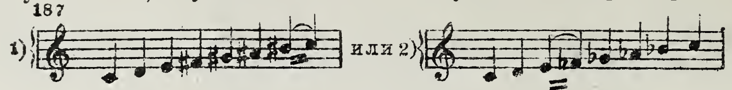
185 Vivace
gliss.
Арфа I
f
Арфа II
f
и т. д.

Глиссандо Арфы 1 неудобно здесь еще потому, что правая рука проходит по струнам, занятым левой рукой; рука мешает руке. Вообще, чтобы это место было легко для исполнения, его нужно делить на три партии.

Глиссандо на целотонной гамме

Чтобы построить целотонную гамму на арфе, семь ступеней диатонической гаммы сводят к шести, т. е. посредством смеше-

ния бемолей или диезов с бекарами (дубль-диезы и дубль-бемоли не допускаются),[1] уничтожают ее полутоны. Например:

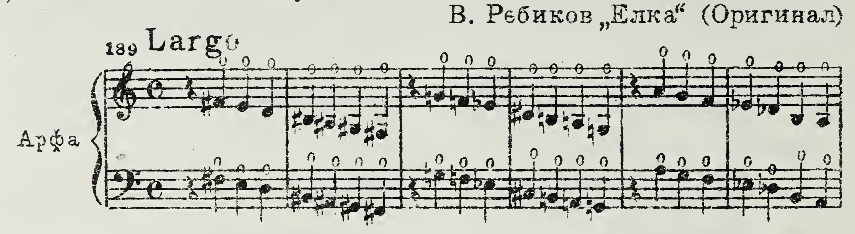


В силу того, что на арфе бемольные струны звучат полнее, принято целотонную гамму писать только на бемолях. Принимая во внимание полутоны, как минимальное дробление звуков нашего музыкального обихода, мы, следовательно, имеем только две целотонные гаммы. Эти гаммы, взятые на арфе от любой ноты, укладываются в следующие очень удобные формулы:



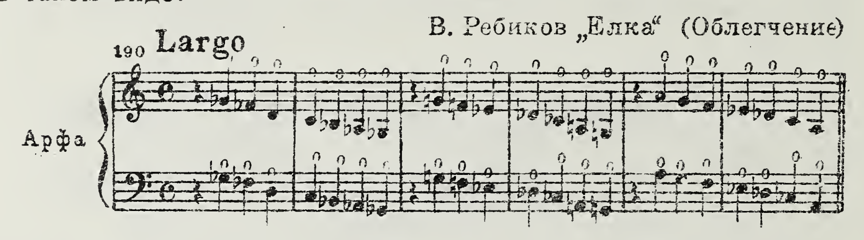
Кстати, о целотонной гамме вообще. В медленном движении в 1-й гамме пропускается струна H (или C♭), а во 2-й — E (или F♭). Целотонная гамма у Ребикова дана в такой нотации:

В. Ребиков „Елка" (Оригинал)

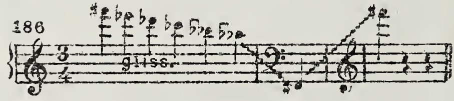


Очевидно Ребиков не знал формул целотонных гамм для арфы, поэтому его нотация (смешение бекаров с диезами и бемолями) для исполнения неудобна. Было бы лучше этот эпизод написать в таком виде:

В. Ребиков „Елка" (Облегчение)
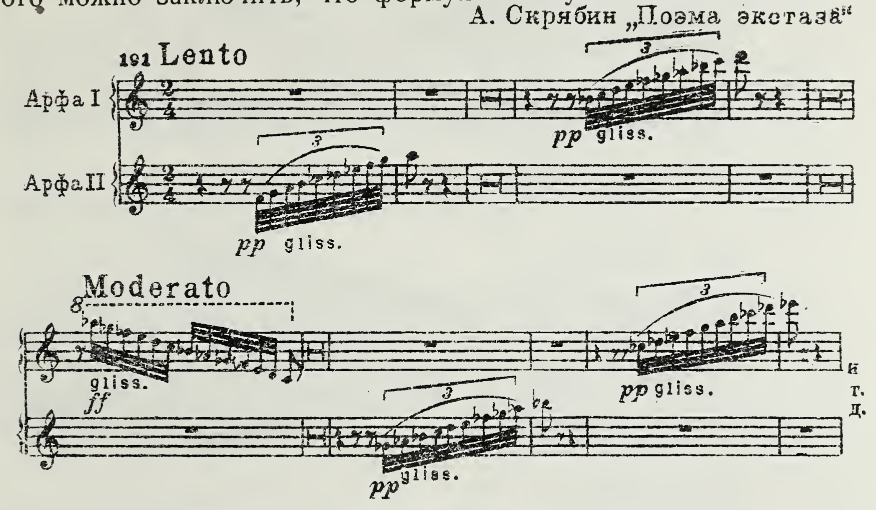


[1] Помню, один известный дирижер, считающийся знатоком Скрябина (см. прим. 191), написал мне целотонную гамму такого вида:
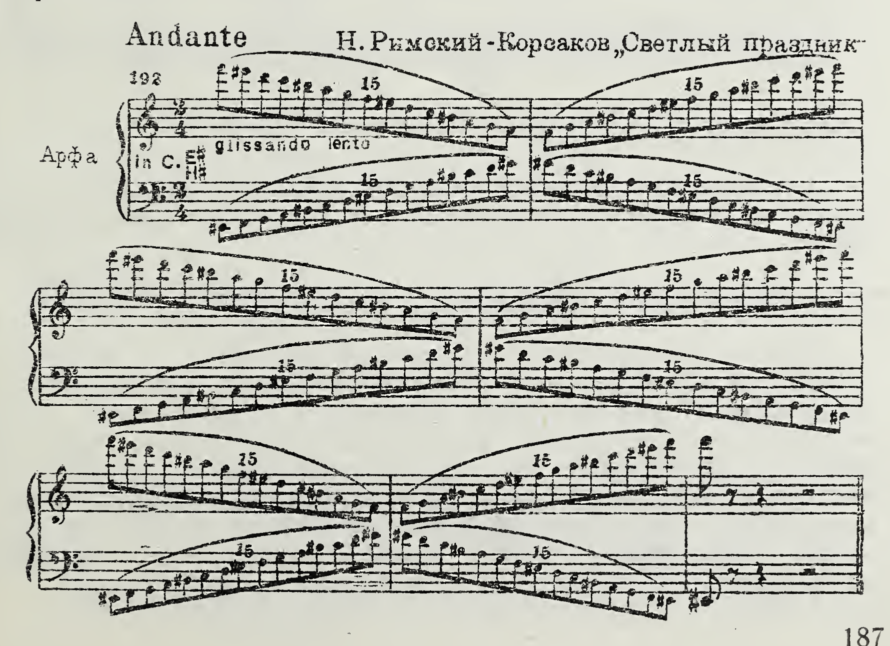


Как видим, здесь целотонная грамота нарушается двумя неверными ходами: Fa♯-mi♭ (1½ тона) и A♭♭ (g♮) — Fa♯ (½ тона). Если бы эта гамма была начата от G♭, без дубль-бемолей, то все было бы в порядке.

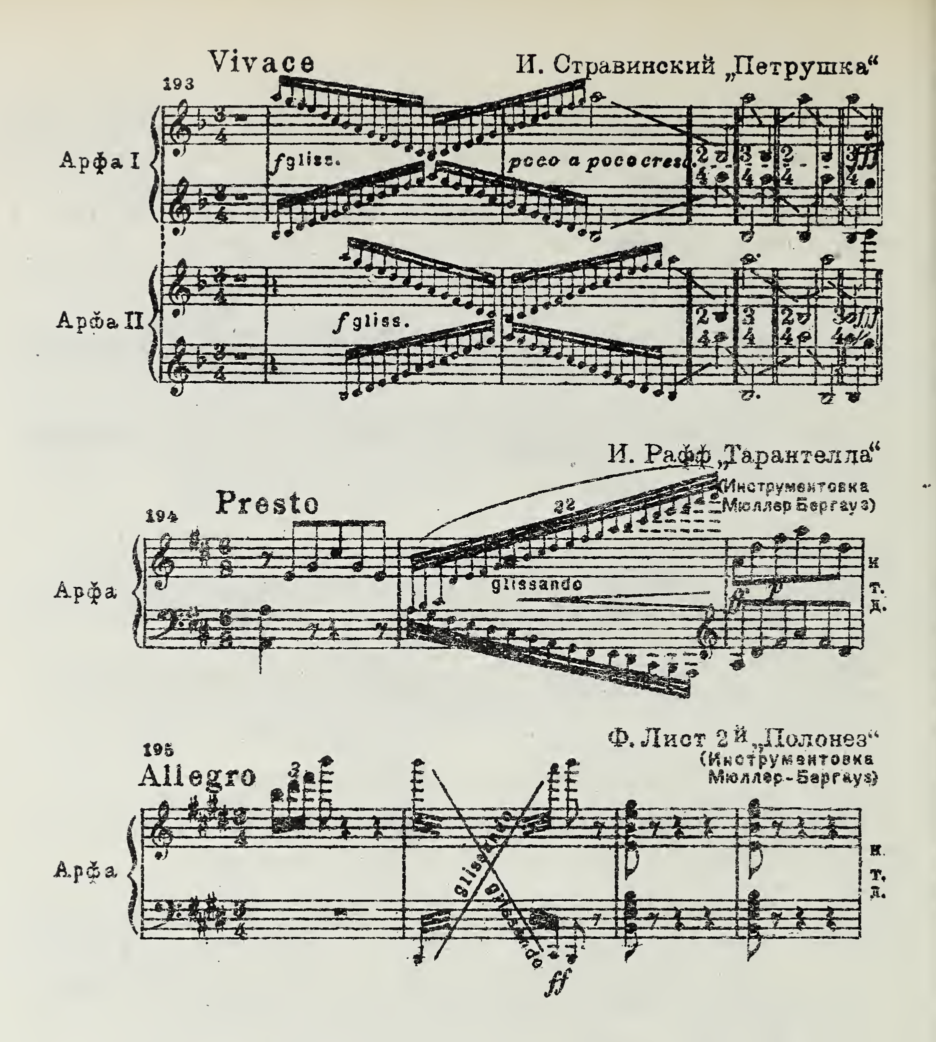
В быстром исполнении глиссандо на целотонной гамме звуки H-C♭ (1-я гамма) или E-F♭ (2-я гамма) сливаются энгармонически. По вышеприведенным формулам целотонную гамму находим у Скрябина («Экстаз»), а также у современных композиторов — Шостаковича («Нос»), Гладковского («Фронт и тыл») и др. Из этого можно заключить, что формулы эти узаконены.



Глиссандо одновременно в двух руках

Глиссандо всякого рода композиторы пишут еще в сходящемся, расходящемся и крестообразном виде. Например:





Подобные глиссандо неудобны, и даже сами арфисты в сочинениях для своего инструмента применяют их крайне редко. Писать их можно только для двух арф.

Глиссандо в нотации

Единого начертания глиссандо не существует, и в этом отношении каждый композитор нотирует глиссандо, как ему угодно; некоторые из них при этом занимаются изображением весьма любопытных пирамид, что, откровенно говоря, — ни к чему. Арфисту нужны не какие-либо замысловатые рисунки, а только ясность письма, дающая ему возможность легко и быстро прочесть и исполнить написанное. Вот образцы разных начертаний глиссандо, взятые лишь у одного композитора и только из одной его оперы:

Римский-Корсаков „Золотой петушок"

196

1) Muta in Cis, Des E, Fes, G, Ais, B.

Арфа

gliss.

2) Muta in Cis, Des, E, Fes G, Ais, B.

glissando

pp

3) Muta in Ces, D, Eis, F, Gis, As, H.

gliss.

4) gliss.

f

Muta in C, Dis, Es, Fis, ges, Ais, B.

5) Арфа I. Cis, Des, Eis, F, G, Ais, B.

f *fff* *ff*

Арфа II. C, Dis, Es, Fis, Ges, Ais, B.
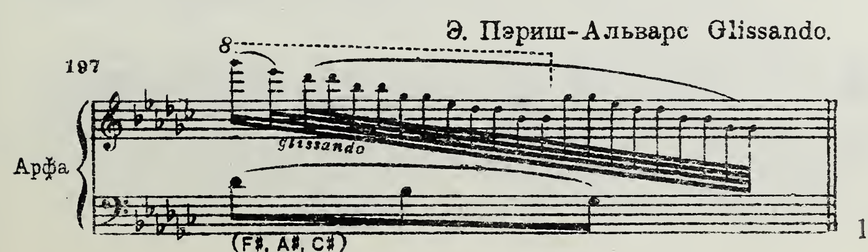
6) gliss. gliss.

f

in C, Dis, Es, Fis, Ges, A, His.

В вышеприведенном примере глиссандо 1-е вызывает некоторое сомнение: исполнить ли его на первой четверти, оставив звучать до конца такта, протянуть ли его на три четверти один раз, сыграть ли его на протяжении этих же трех четвертей несколько раз, ad libitum, — все это неясно. Та же неясность в глиссандо 5. Остальные глиссандо понятны.

В старину, долгие годы после открытия глиссандо, его изображали всеми звучащими нотами, т. е.:



(G♮ C♯ E♮ A♯)

glissando

198 Ф. Лист „Мефисто-Вальс“

Арфа

glissando

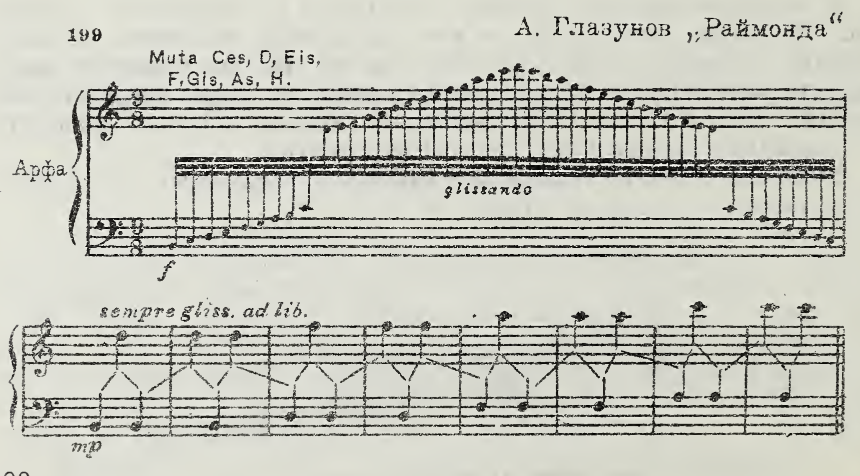
H♮ D♮ F♮ C♭ A♭ F♯ G♯

и т. д.

См. также прим. 178 (А. Рубинштейн. «Костюмированный бал») и 179 (К. Обертюр. Школа для арфы).

Такое начертание отнимало много времени у композитора, да и арфисту не давало каких-либо особых удобств при исполнении; поэтому теперь оно вышло из употребления. Интересно в некоторых случаях пишет глиссандо Глазунов, доводя простоту его начертания до минимума:

199 А. Глазунов „Раймонда“



Какое же начертание глиссандо наиболее практично? Их должно быть три: 1) глиссандо не свыше октавы, которое, конечно, надо выписывать полностью; 2) глиссандо длинное, с выпиской первых семи нот и указанием прямыми линиями направления его с предельными нотами внизу или вверху; 3) глиссандо на коротком аккорде, с показом аккордовых нот (достаточно в одной октаве) и буквенным обозначением энгармонических звуков к ним. Привожу авторские примеры и практические начертания их:

200

А. Глазунов „Раймонда“ (Оригинал)

Andante Muta Cis, Des, E, Fes, G, Ais, B.

Арфа

gliss.

pp più sostenuto

201

А. Глазунов „Раймонда“ (Практическая нотация)

Andante

mf

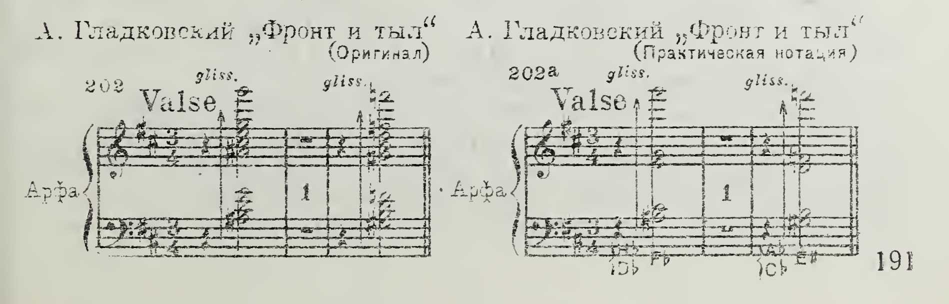
Арфа

glissando

pp
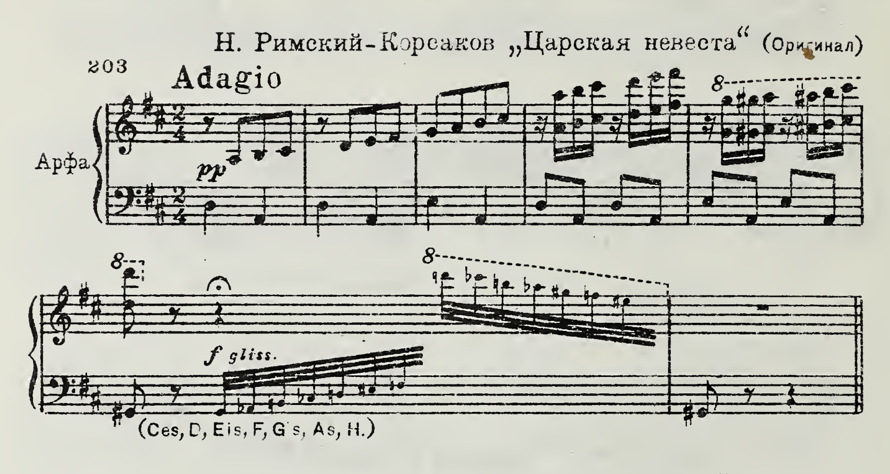
più sostenuto

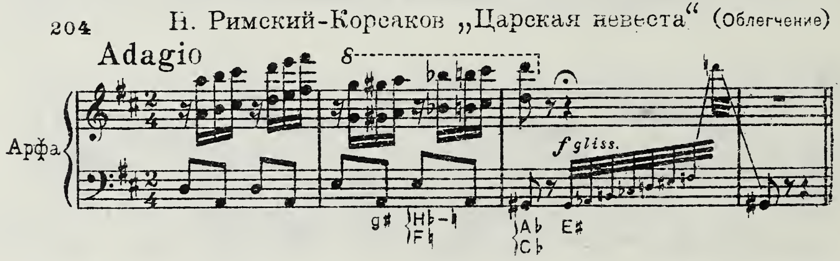
Бесспорно, начертание автора также не лишено точности, как и «практическая нотация», но оно является уже роскошью письма:



Из последних двух аккордов глиссандо один неисполним, так как арфисту не предоставлено необходимое количество пауз для перемены педалей; здесь нужны две арфы.

Кстати не мешает помнить, что всякие глиссандо легче исполняются, если арфист заблаговременно подготовляет к нему педали, т. е. при условии опять-таки предоставления ему для этого не менее двух тактов пауз. Следующий пример я выписал из партии, в которой весь эпизод подхода к глиссандо (соло арфы) был вычеркнут арфистом, и это потому, что педали здесь нельзя брать заранее, а имеется возможность переставить их во время игры только в последнем такте перед глиссандо; быть может арфиста смутила также нотация автора, и он, по неопытности, не догадался прибегнуть к энгармонизму.

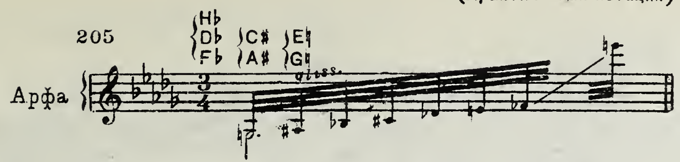




Здесь, в последнем такте перед глиссандо, кроме энгармонизма (вместо A♯ — H♭), обозначенные педали нужно брать с большой точностью, иначе произойдет путаница в них и в результате получится глиссандо случайного сочетания.

Глиссандо умеренного темпа на аккорде из половинных или целых нот практичнее нотировать во всю их длительность, т. е. писать их, как длинные глиссандо. Например, неясное глиссандо у Римского-Корсакова (см. прим. 196, I) лучше изобразить в следующем виде, если, конечно, нужно протянуть его на весь такт:

Н. Римский-Корсаков „Золотой петушок“
(Практическая нотация)
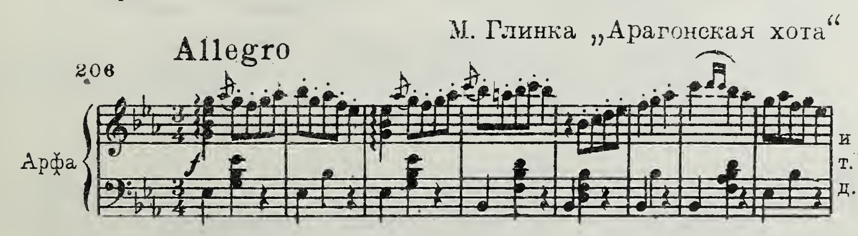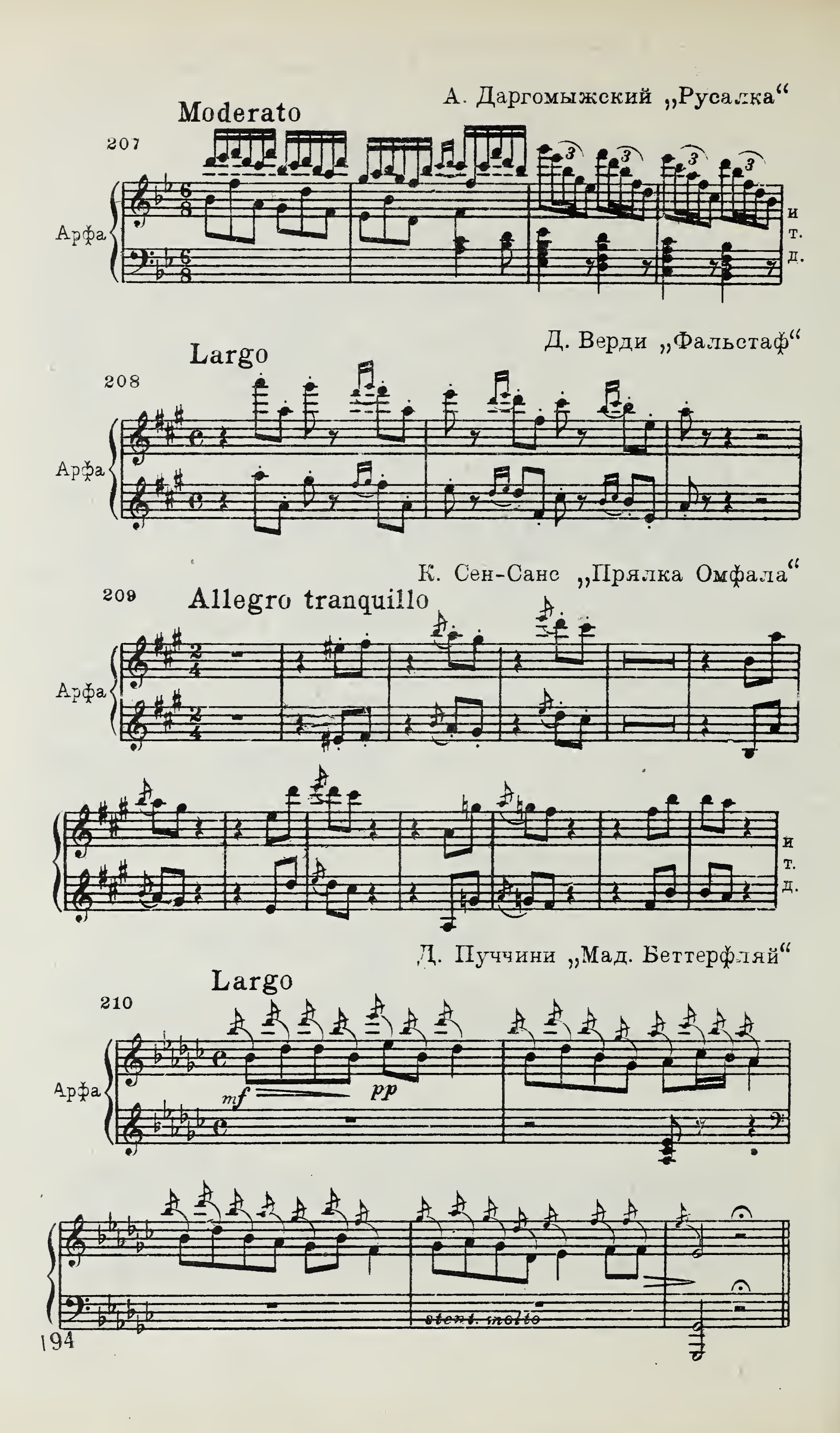


Относительно всех глиссандо следует еще заметить, что нельзя ими злоупотреблять, т. е. писать их в большем количестве. Дело в том, что быстрое движение пальца по струнам, самый процесс скольжения, да еще в многочисленных forte, создает арфисту угрозу покалечиться и попасть в кабинет хирурга. Мне известны некоторые арфисты, а в особенности арфистки, у которых от старательной игры глиссандо forte подолгу не заживают пузыри на пальцах, часто кровавые (буквально обжигается кожа), в силу чего они иногда на продолжительное время выбывают из строя. Усердствующие с глиссандо композиторы будут неприятно разочарованы, узнав, что природа не наделила арфистов железными пальцами и что более благоразумные и опытные из них, сыграв как следует два-три ответственных глиссандо, остальные исполняют mezzo-forte или piano, несмотря на то, что автор требует forte. Мне пришлось однажды играть «Карнавал» Шумана в оркестровке Римского-Корсакова, Глазунова, Кленовского и др. Одна из частей этой пьесы, «Сфинкс», написанная на фоне непрерывного глиссандо арфы, требовала неослабевающего forte от начала до конца, на чем в особенности настаивал автор инструментовки, Глазунов. Я играл это глиссандо кусками резины, благодаря чему сохранил свои пальцы, но попортил много струн; звук при этом получался хотя и сильный, но немного глуховатый. Доводить арфистов до подобных опытов нельзя. Если желательна исключительно большая звучность глиссандо, то нужно в оркестр ввести 10 арфистов, а не заставлять мучиться одного. Конечно, Глазунов не знал этого.

ФОРШЛАГ, ГРУПЕТТО, ТРЕЛЬ И ТРЕМОЛО

Все украшения мелодии в виде форшлага, мордента, групетто и пр. встречаются на арфе редко. Наиболее употребительны короткие ф о р ш л а г и, которые возможны в умеренном темпе. Например:
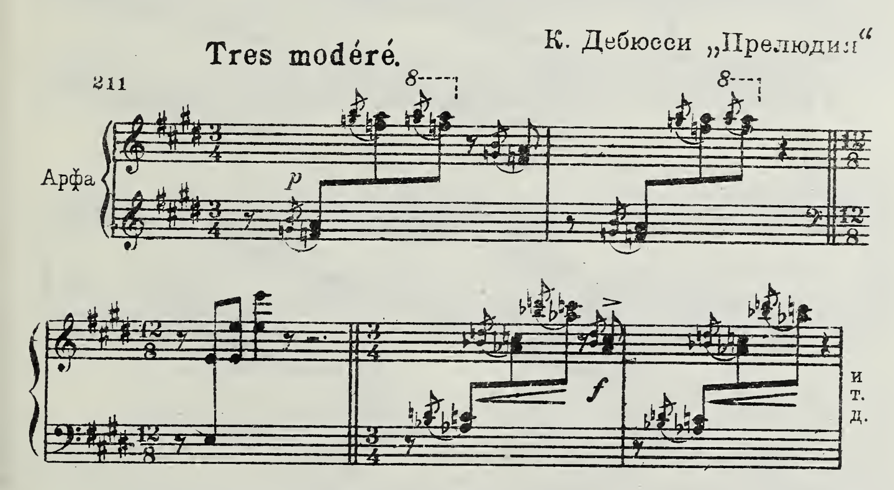
М. Глинка „Арагонская хота“
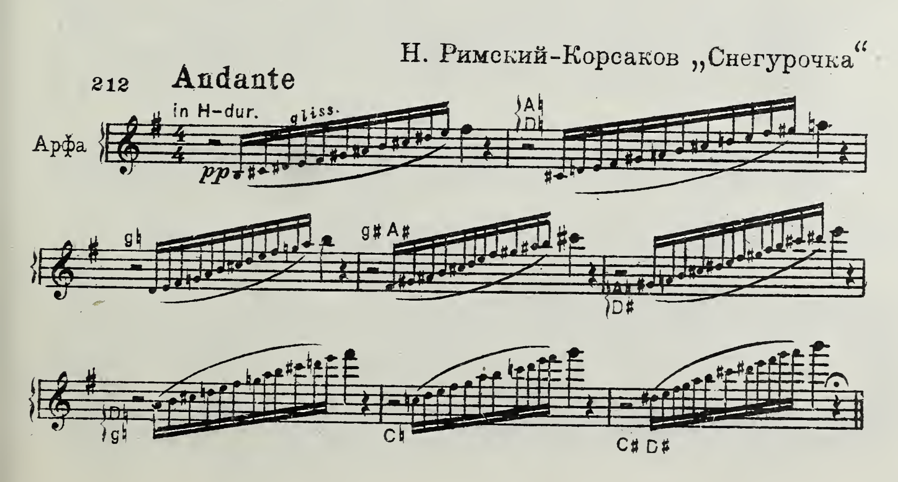




А. Даргомыжский „Русалка“
Moderato
207
Арфа
и т. д.
Д. Верди „Фальстаф“
Largo
208
Арфа
К. Сен-Санс „Прялка Омфала“
209
Allegro tranquillo
Арфа
и т. д.
Д. Пуччини „Мад. Беттерфляй“
Largo
210
Арфа
mf
pp
stent. molto
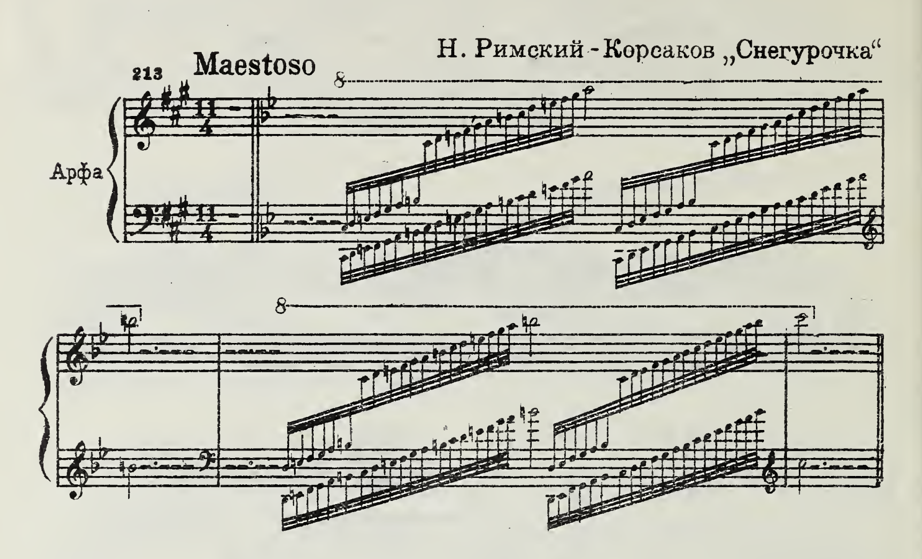
В этих примерах форшлаги Верди и Сен-Санса значительно легче (умеренный темп) форшлагов Глинки и Даргомыжского (скорый темп). В партии арфы «Русалка», по которой играл Цабель, я нашел форшлаг вычеркнутым. Возможно, конечно, что он выпускался не Цабелем, а другим арфистом, после него, но так как в б. Мариинском театре играли и играют отличные арфисты, то ясно, какое можно вывести из этого заключение. Форшлаги Пуччини очень удобны. Интересные форшлаги двойными нотами (нетрудные) находим у Дебюсси:



Помимо вышеприведенных форшлагов, общих для всех инструментов, арфа имеет свои собственные форшлаги в виде гаммовых и аккордовых глиссандо, когда они играются не строго в ритм, а из-за такта или же в середине такта из-за ноты. Следующие, например, глиссандо можно рассматривать, как особого рода распространенные форшлаги:
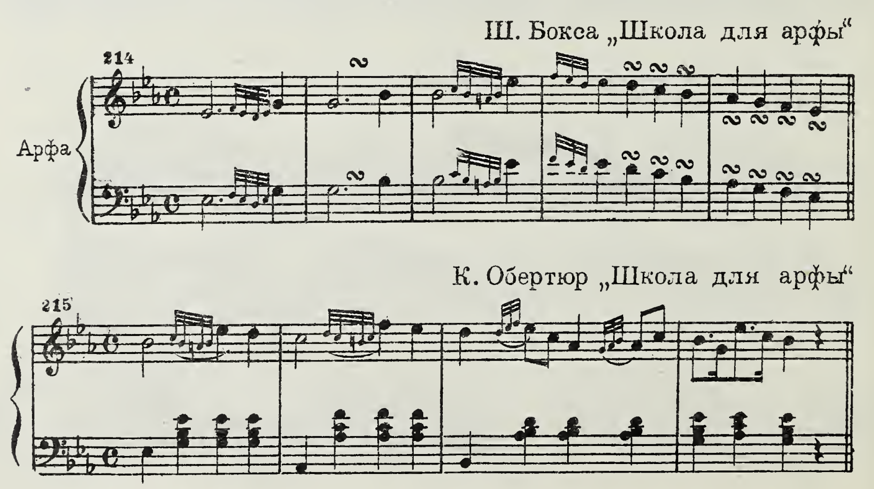


Такие форшлаги удобны и сверху вниз. Однако их нельзя распространять на слишком большое количество нот, иначе они будут неисполнимы. В той же «Снегурочке», в самом финале, автор в этом отношении перешел границы возможного:
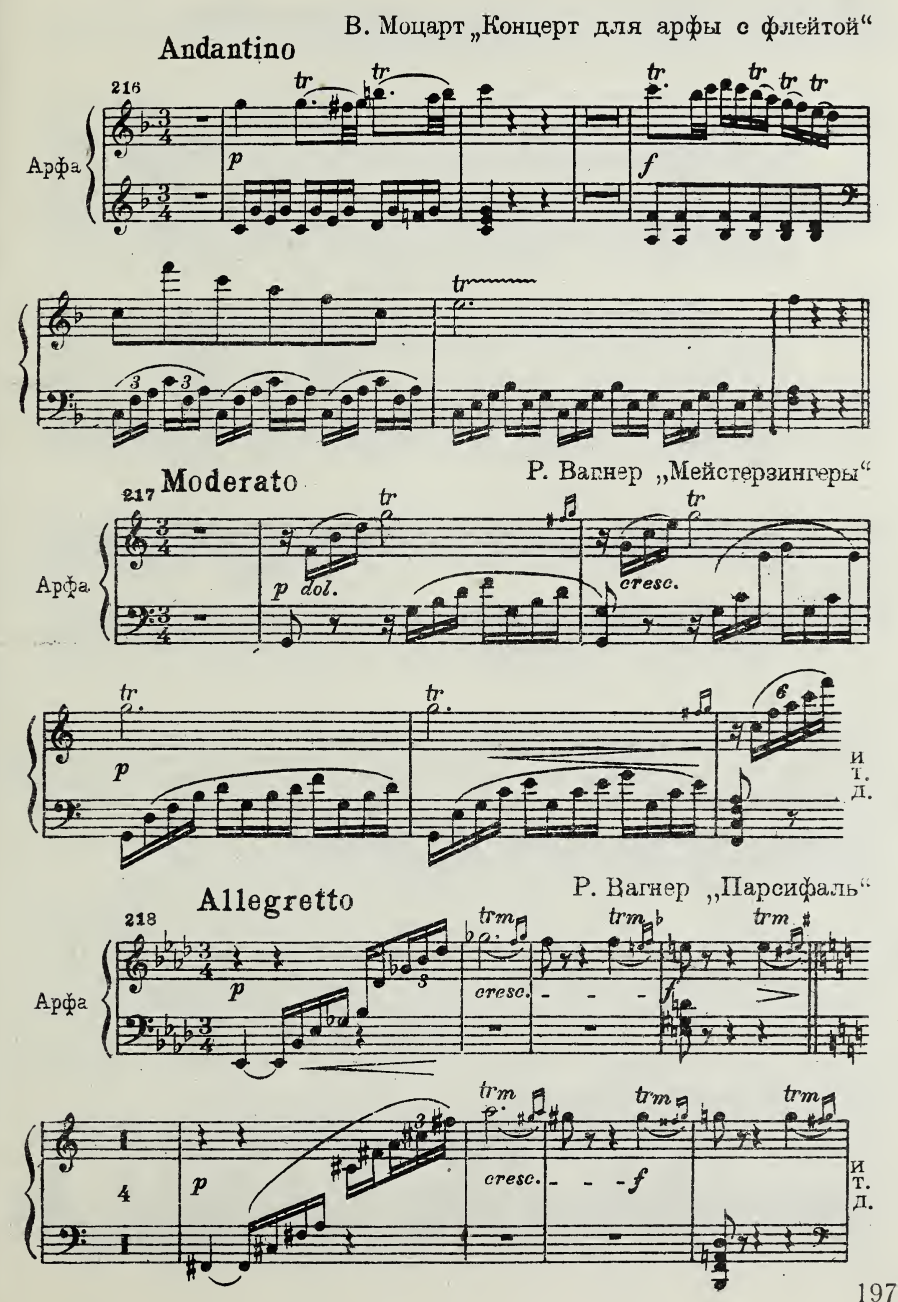


Эти форшлаги, благодаря сравнительно быстрому темпу, нужно немного урезать и поручить двум арфистам, и тогда лишь они будут жизненны.

Групетто. Не могу вспомнить, попадалось ли мне в оркестровой практике г р у п е т т о. На арфе оно исполняется легко. Например:
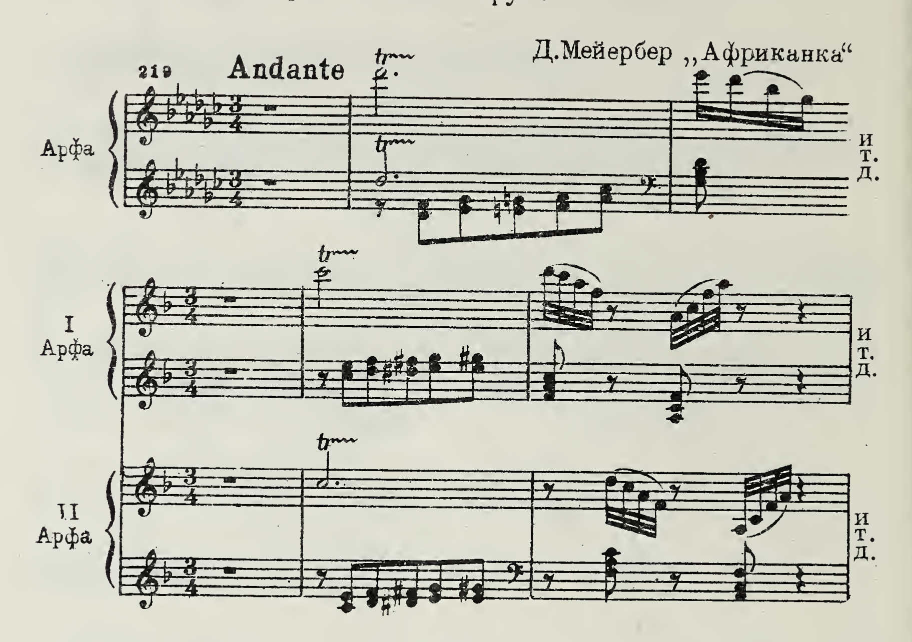


Трель. Почти не встречаются на арфе и трели, о которых Геварт говорит: «Трели — украшения, свойственные голосу и приближающимся к нему инструментам, мало подходят к арфе; они могут быть терпимы только в высоком ригистре». Вот редкие примеры:



Трель на арфе очень трудна для одной руки, в силу чего первые два примера (216 и 217) требуют от исполнителя значительной виртуозности. Пример из «Парсифаля» гораздо легче, так как здесь на помощь правой руке приходит левая; нужно выпустить лишь неисполнимое × F.

Вот еще пример трели, исполнение которой затрудняется хроматическим ходом терций в левой руке:

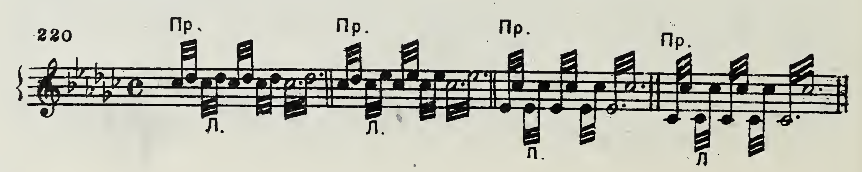


Эти кусочки музыки нужно разделить на две арфы таким образом, чтобы 1-я исполняла только одну трель (верхнее re♭ in Des и верхнее C/in F, без нижних октав), а 2-я — ходы терциями.

Первый из этих примеров, трель октавами на re♭ и одновременно ход терциями внизу, — неисполним.

Сравнительно чаще трель встречается в пьесах-соло для арфы, особенно у таких арфистов-виртуозов, как Пэриш-Альварс, Бокса, Обертюр и др. В противоположность мнению Геварта, трель можно исполнять и в среднем регистре, но отнюдь не на басах.

Тремоло.— также редкое явление на арфе. Оно нетрудно как на интервалах, так и на аккордах, но при условии исполнения его двумя руками. Близкие интервалы поддаются тремоло легче отдаленных. Например:
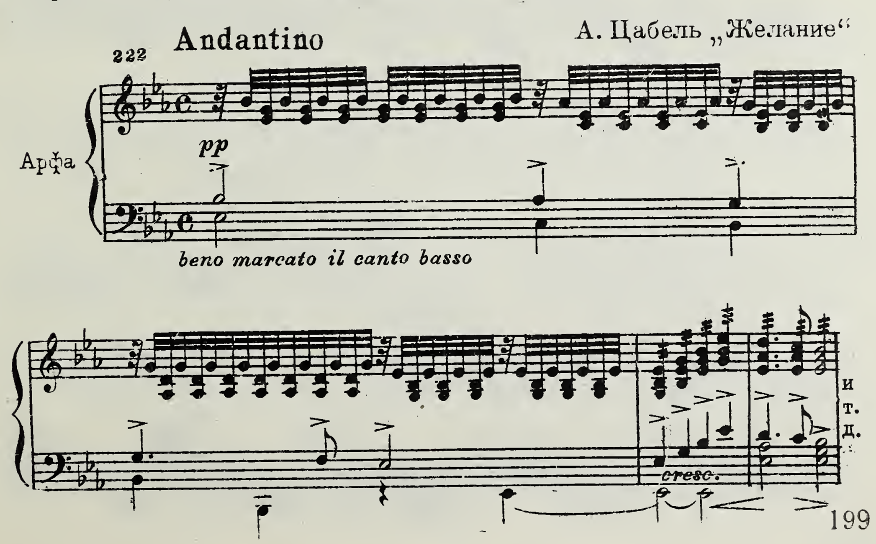


Тремоло на аккордах не всегда исполняется так, как пишется:

221 К. Обертюр „Школа для арфы“

Пишется

Исполняется
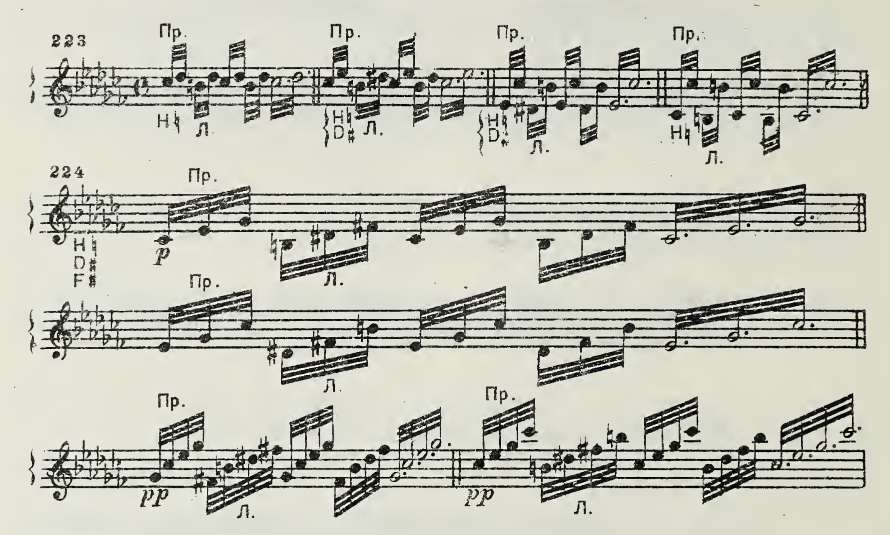
Но если пьеса идет в умеренном темпе, то верхняя нотация (см. прим. 221) может быть исполнена в точности:



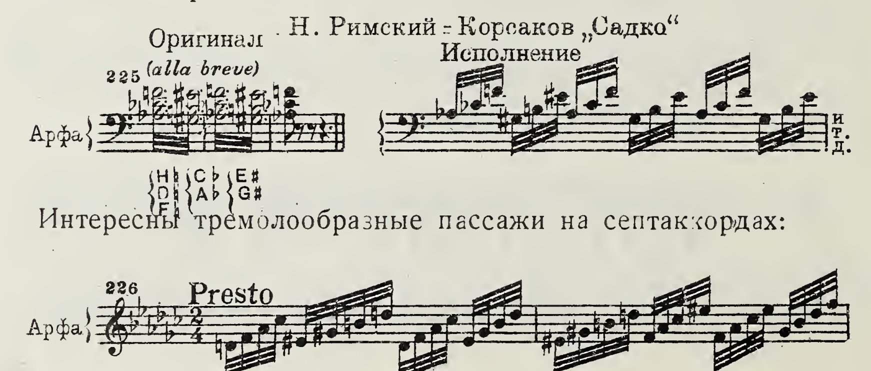
Следует заметить, что тремоло в средних регистрах арф всегда нужно играть piano и pianissimo, так как в forte оно звучит с весьма неприятной для уха трескотней. Геварт о подобном способе игры справедливо замечает:

«Необходимо избегать быстрого повторения одного звука в том случае, если грубость и сухость получаемого эффекта нельзя смягчить употреблением энгармонических звуков. Если удары по струне производят со слишком короткими промежутками времени, то она не может вибрировать, так что звук подавляется в самом начале. По этой же причине следует воздержаться от игры одной рукой против другой».
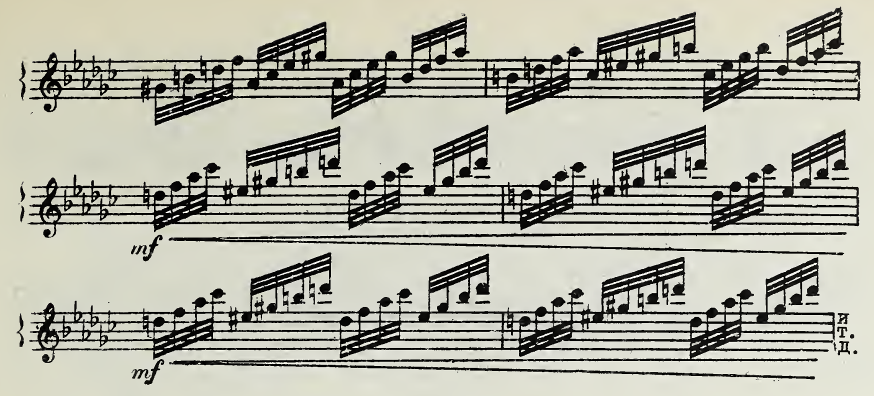
Если к тремоло возможно применить энгармонизм (а это не всегда возможно), то для исполнения оно станет еще легче, уже не говоря о том, что будет лучше звучать:
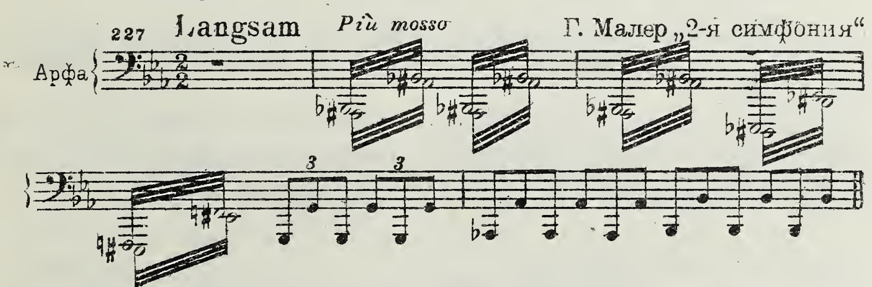


Тремоло на аккорде, с применением энгармонизма, находим у Римского-Корсакова:



Интересны тремолообразные пассажи на септаккордах:

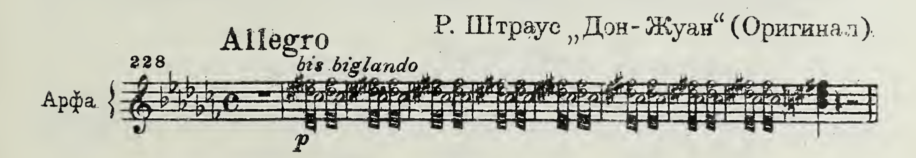


Тремоло арфы неисполнимо на басах, в особенности октавами, в том виде, как его часто пишут для фортепиано (по незнанию, пишут и для арфы), так как большое колебание длинных струн препятствует быстрому повторению звуков. Нечто подобное написано Малером.

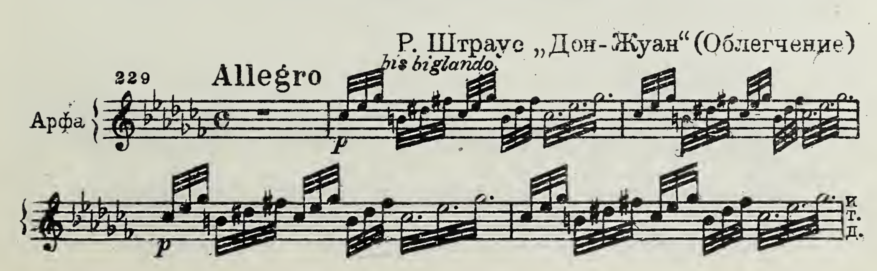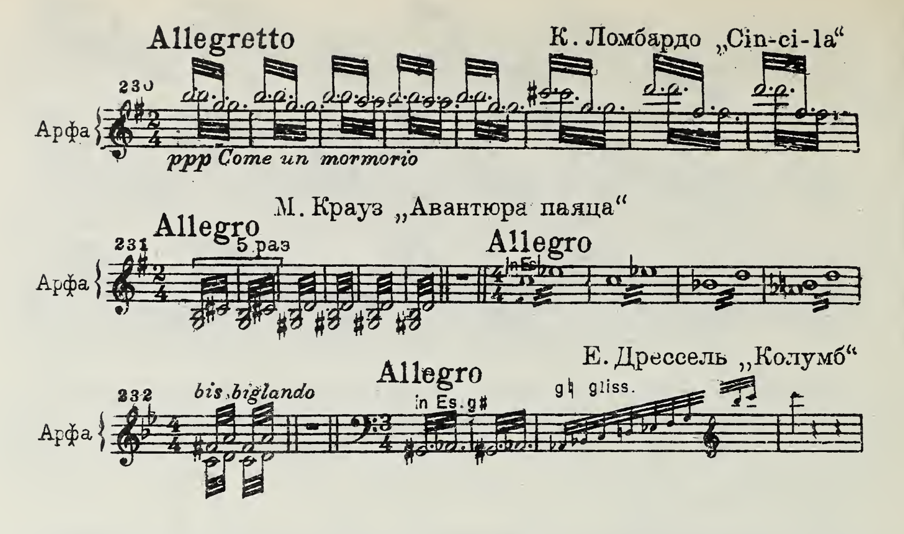


Этот отрывок неисполним еще по той причине, что правой руке при всем желании никак не дотянуться до контроктавы вдобавок ко всему автор требует fortissimo.

Приведу несколько примеров удобных:



Это тремоло, конечно, нужно исполнить на арфе в таком виде:





В последних двух примерах тремоло на аккордах требует облегчения вроде приведенного мною в «Дон-Жуане» Штрауса (прим. 229).

Сюда же можно отнести быстрое повторение одной и той же ноты, которое может быть очень трудным (без энгармонизма) и сравнительно легким (с энгармонизмом).

Allegretto И. Стравинский „Петрушка“ (Неудобно)

233

I Арфа

II Арфа

f

1

Allegro Д. Шостакович „Нос“ (Удобно)
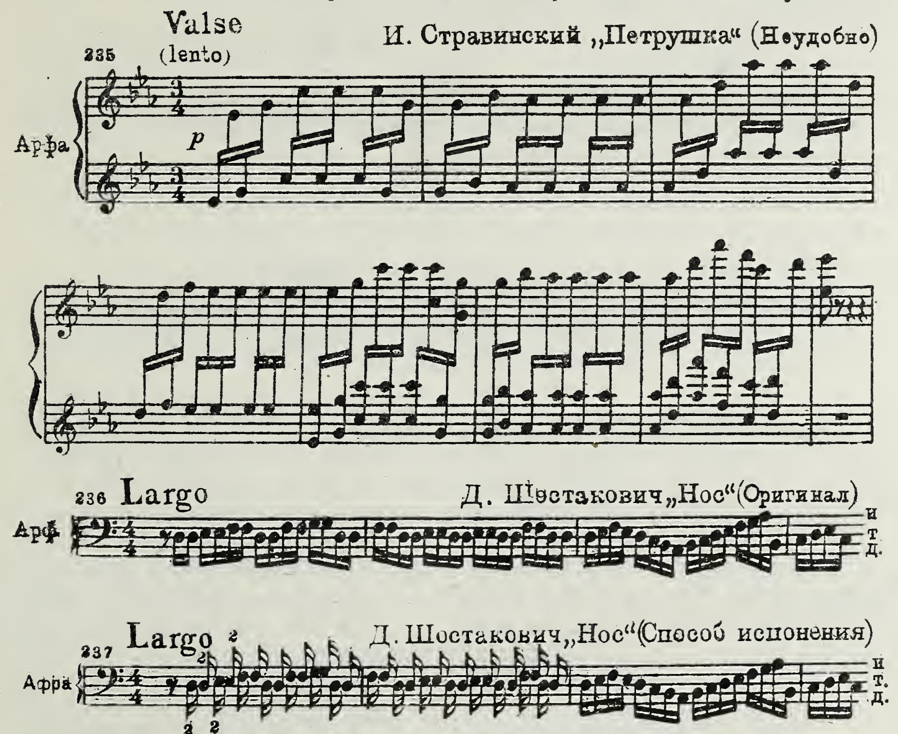
234

trem.

Арфа

fff

Повторение нот в гаммовых и аккордовых фигурациях не рекомендуется писать для арфы, так как подобного рода пассажи совершенно не в характере инструмента и зачастую неисполнимы. В тех же сочинениях только что приведенных авторов находим следующее:
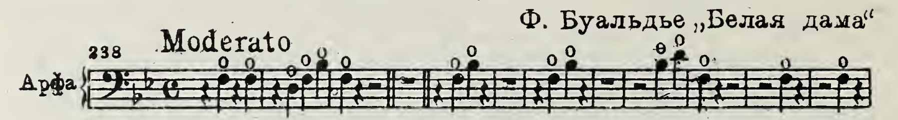


Два первые такта могут быть исполнены здесь лишь вторыми пальцами каждой руки (черточки вверх — правая рука, черточки вниз — левая), в силу чего этот неестественный способ игры, быстро прекращая большое колебание струн в данной октаве, порождает некрасивый треск, засоряющий чистоту звука. Последний пример (237) может служить иллюстрацией к замечанию Геварта о «грубости и сухости» звуков, не смягченных энгармонизмом.

ФЛАЖОЛЕТЫ
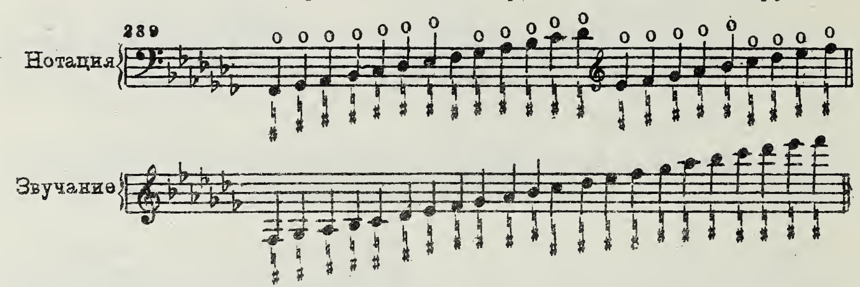
Флажолеты на арфе употребительны только октавой выше тех струн, на которых берутся, для чего струны прижатием ладони или пальца укорачиваются наполовину.[1] Геварт говорит: «Флажолеты арфы доставляют композитору нежные тембры, странные и

[1] «Греко-римские виртуозы употребляли флажолеты октавы при игре на цитре; флажолет этот назывался syrigma (свист, флажолет). См. мою Histoire de la musique de l'antiquité, III, II, стр. 268 и 637» (примечание Геварта).
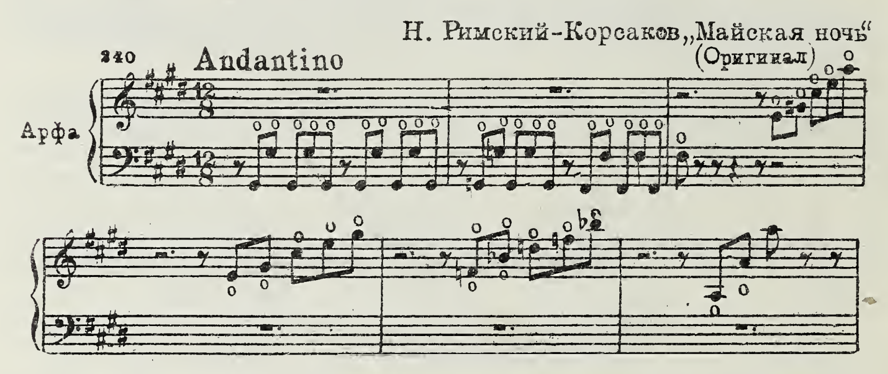
поэтичные». Игра флажолетами обозначается словами sons harmoniques, armonici, или просто начертанием кружка над нотой. Первое применение флажолетов на арфе, в оркестре, должно быть поставлено в заслугу французскому композитору Буальдьё в его опере «Белая дама» (1825 г.).
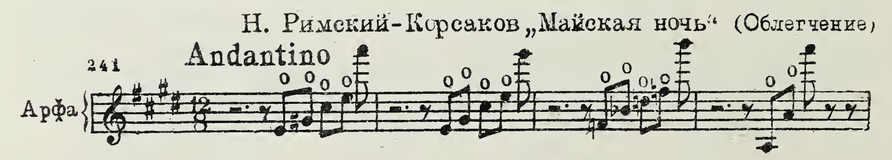


Не все звуки арфы годятся для флажолетов, они легко берутся лишь в трех октавах среднего регистра, на жильных струнах:



Верха арфы из-за коротких струн для флажолетов совершенно непригодны. В следующем кусочке музыки, например, арфисту приходится вместо флажолетов брать четыре верхние натуральные ноты скачком, что представляет некоторое неудобство:
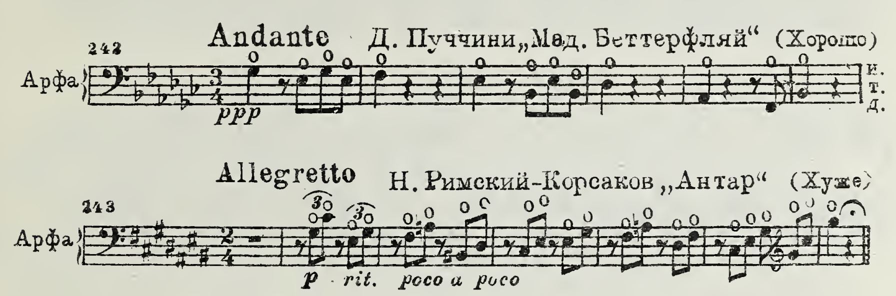




Что же касается басов (металлические струны), то на них флажолеты хотя и возможны и изредка пишутся композиторами,

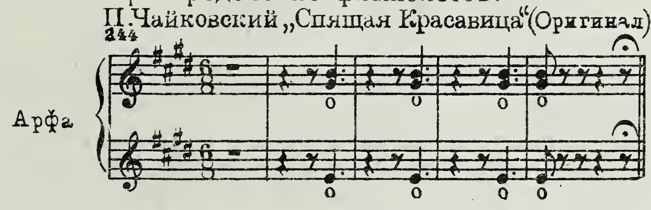
но звучат они плохо и извлекаются с трудом, угрожая к тому же музыканту порчей его пальцев; понятно поэтому, почему арфисты уклоняются от исполнения их.

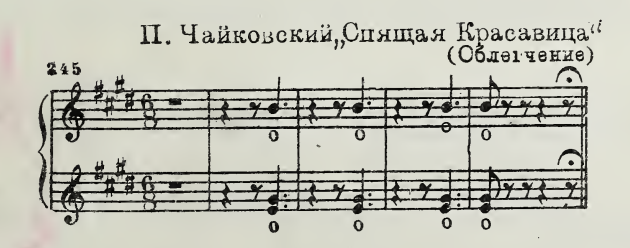
Флажолеты значительно лучше звучат на бемолях, чем на бекарах и диезах, потому что струны на бемолях не укорачиваются вилочками и, следовательно, на них, как на более длинных, легче отыскивается середина, нужная для исполнения флажолетами:



«Антар» принадлежит к ранним произведениям Римского-Корсакова, когда он еще мало был искушен в мастерстве, чем и можно объяснить в вышеприведенном примере тональность Cis-dur вместо более естественной в данном случае Des-dur.
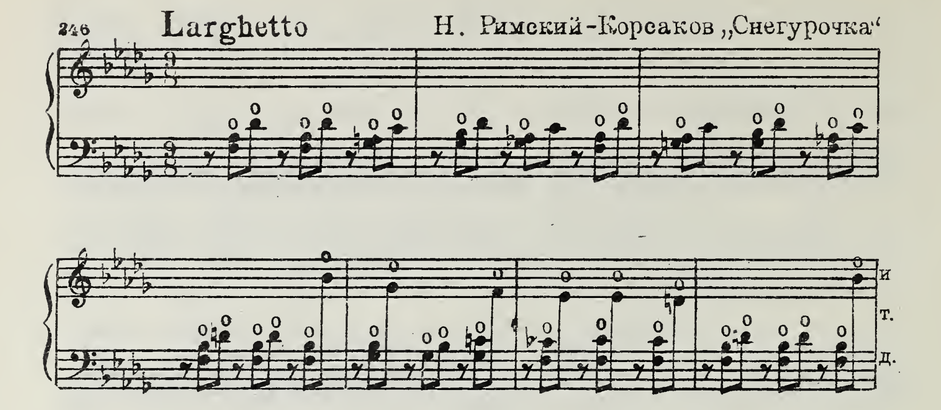
Флажолеты двойными нотами можно писать только для левой руки, правая же рука, встречая в этом случае чисто физическое препятствие, всегда исполняет лишь одну ноту. У Чайковского находим такое распределение флажолетов:



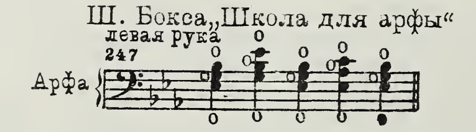


Флажолеты одновременно терциями и квартами в левой руке играются легко, квинтами — трудно, секстами — еще труднее. Прекрасный образец флажолетов двойными нотами, которые по письму

не должны быть выше находим у Римского-Корсакова:
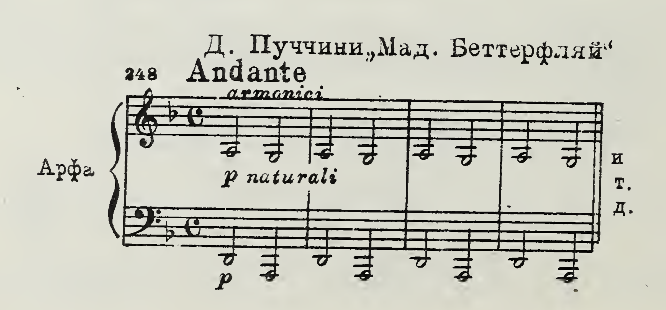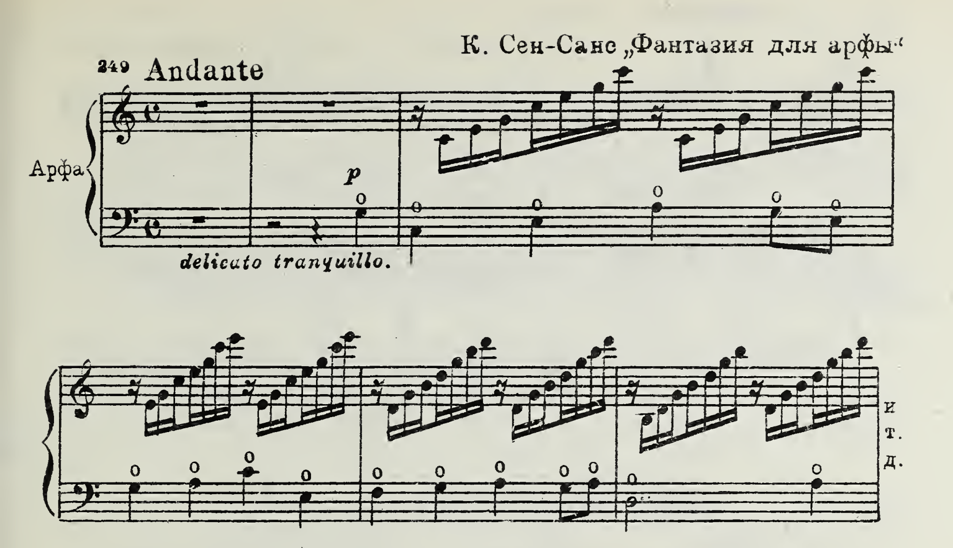


Флажолеты в левой руке возможны и тройными нотами, но для исполнения они значительно труднее двойных. Не помню, попадались ли они мне в оркестровых произведениях, но в пьесах-соло арфы они изредка встречаются. Писать их нужно только в тесном расположении; понятно, они всегда берутся non arpeggiato.



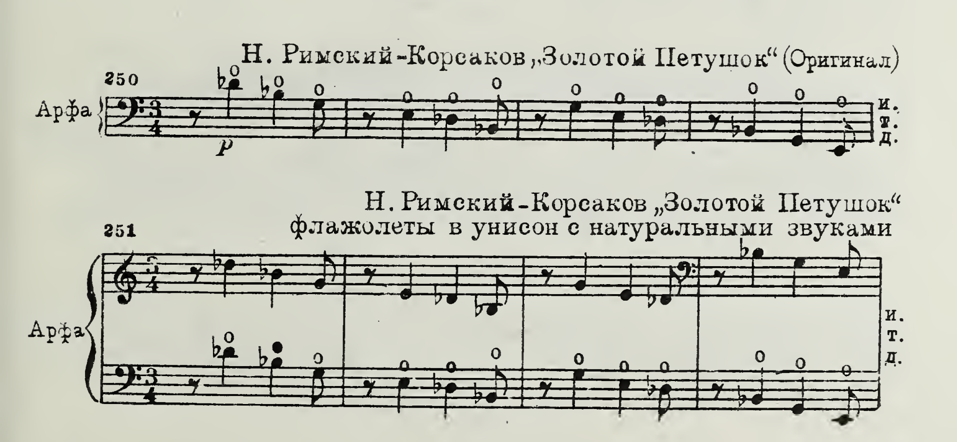
Не надо забывать, что исполнитель для получения флажолетов каждый раз укорачивает струну той же рукой, которой играет, на что уходит некоторая доля времени. Благодаря этому быстрые пассажи флажолетами невозможны.

Иногда флажолеты исполняются одновременно с натуральными звуками:



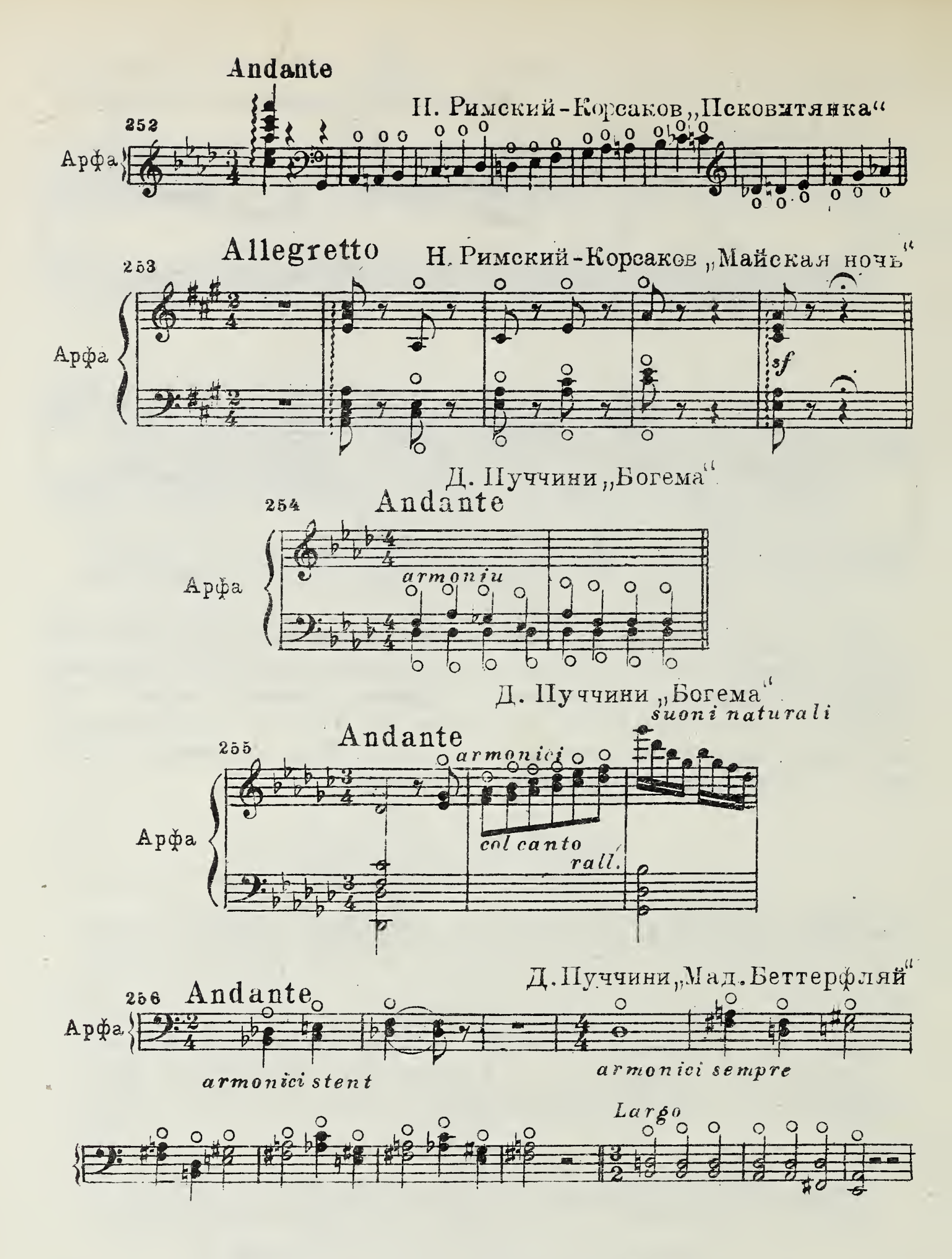


Интересный унисон получается от смешения флажолета с тем натуральным звуком, который ему соответствует. На практике некоторые арфисты прибегают к такому способу игры в тех случаях, когда дирижеры, несмотря на piano флажолетов по партитуре, требуют исполнения их forte. Вот, например, флажолеты в оригинале и в удвоении унисоном:
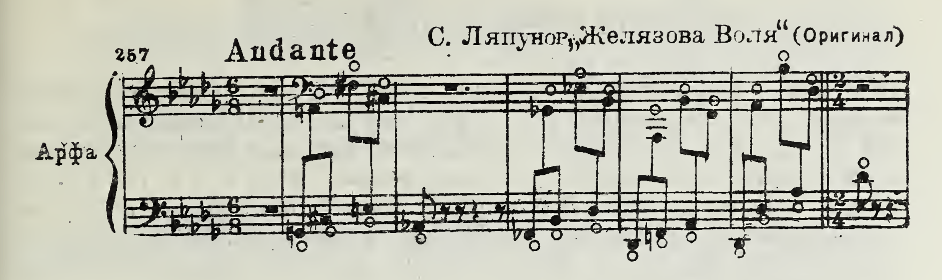


Это удвоение флажолетов имеет весьма оригинальный тембр, и его можно рекомендовать композитору, как нечто своеобразное и вполне пригодное для его звуковых красок.

Вот еще несколько интересных примеров применения композиторами флажолетов:

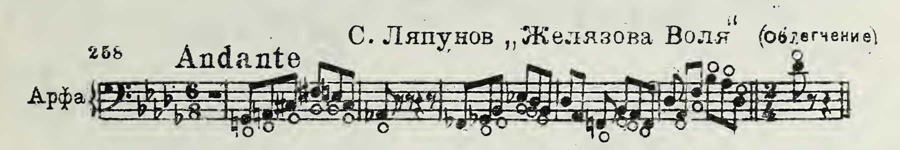


Некоторые авторы имеют обыкновение предупредительно указывать какой рукой играть тот или иной флажолет. Этого ненужно делать. Композитор должен заботиться лишь об удобоисполнимой партии и понятной нотации, что же касается способа игры, то в этом, конечно, профессионал-арфист разберется лучше его.
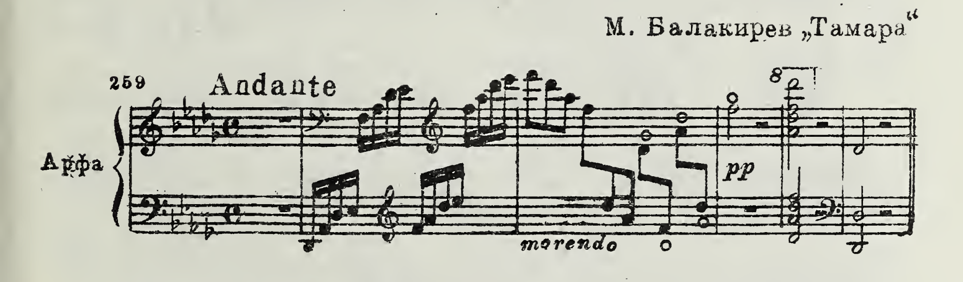
Следующую нотацию, с правой рукой в контроктаве (А), нельзя назвать удачной:



Заменив флажолеты на металлических струнах (А и Д) натуральными звуками, проще было бы этот эпизод нотировать в таком виде:



То же самое находим у Балакирева:



В сущности это пустяки, но все же композитору не следует пренебрегать ими, так как некоторая сумма таких пустяков создает уже неудобную партию.

ЗВУКИ У ДОСКИ

Целесообразно обратить внимание композиторов на звуки арфы, берущиеся не на середине струн, что является нормальной игрой, а у самой звуковой доски (деки). При таком способе игры звук получается немного заглушенный, чуть гнусавый, напоминающий гитару: иностранные музыканты так и называют его— «гитарный звук». В верхних регистрах инструмента он совер-

шенно не слышен, трудно также извлекается на басах (металлические струны), но зато в средних октавах

от [нотный пример] и до [нотный пример]

дает ясно выраженный, своеобразный тембр. Он помечается музыкальным термином près de la table. Широкие аккорды для près de la table невозможны, техника игры вследствие искаженного положения рук затруднена. Près de la table лучше всего употреблять раздробленными аккордами в тесном расположении, в двух руках, или в фигурациях умеренного темпа; быстрый темп допустим лишь на небольшом участке при несложной гармонии:
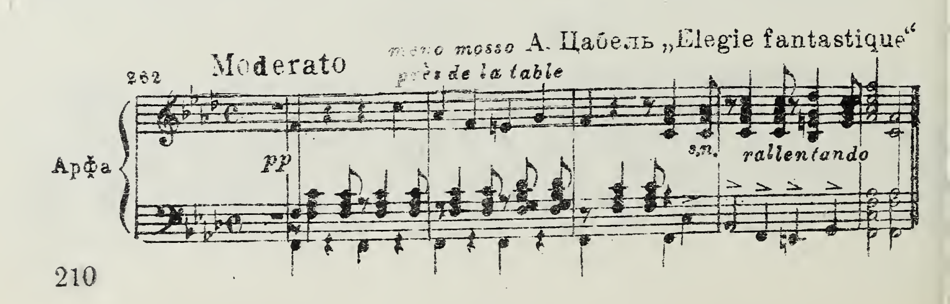
260 Moderato — К. Обертюр „Школа для арфы"
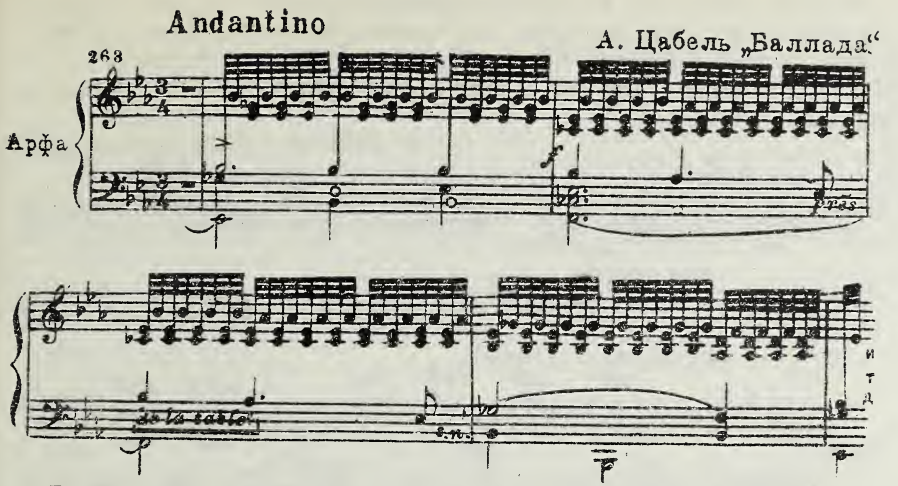
Арфа — près de la table; sous naturels; s. n.; fz; f

261 Vivo — А. Гассельман „Серенада"
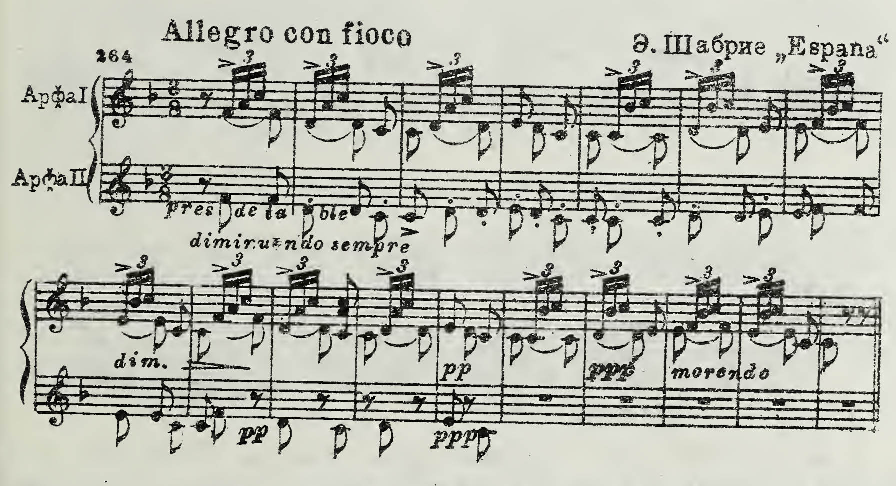
Арфа — près de la table en imitant la guitare; mf; p; ff; sec.

В сочинениях для арфы Цабель применял près de la table в виде контраста к натуральным звукам:





В оркестровой литературе я нашел près de la table лишь у одного Шабрие:



СТАККАТО (staccato)

Стаккато на арфе ни в коем случае нельзя приравнивать к стаккато других инструментов, так как звук арфы сам по себе не имеет большой продолжительности. Вот почему композиторы в отношении арфы почти не применяют этот способ исполнения. Несмотря на это, звуки арфы, быстро заглушаемые после их извлечения, более или менее приближаются к стаккато, особенно на басах и в среднем регистре. Стаккато на арфе обозначается термином sons etouffés. Верхние октавы для sons etouffés непригодны. Очень удобна для sons etouffés восходящая гамма

в среднем регистре, но при умеренном темпе, так как играется она одним вторым пальцем, извлекающим и заглушающим звуки в одно и то же время; нисходящая гамма менее удобна. Sons etouffés можно писать и для левой руки как в фигурациях, так и в аккордах.

К. Обертюр „Школа для арфы“

265 Allegro

Правая рука

sons etouffes

Лѣвая рука

Andante sostenuto — Ш. Бокса „Этюд“

266

Арфа

Etouffes la basse

и т. д.

Ш. Бокса „Этюд“

Andante

267

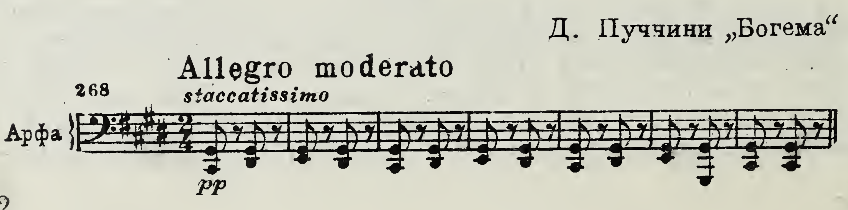
Арфа

и т. д

Sons etouffes ala basse

В оркестровой игре стаккато часто помечается точкой или знаком ударения над нотой, или аккордом, который в последнем случае играется non arpeggiato. Под термином же sons etouffés стаккато почти не употребляется композиторами. Хорошее применение стаккато дает Пуччини.

Д. Пуччини „Богема“



ЛЕГАТО (legato)

В противоположность стаккато, у арфы нет легато, т. е. плавных, связных звуков, если не принимать во внимание, что взятые звуки инструмента, преимущественно на низах и в середине, не исчезают сразу, а некоторое время, затихая, еще слышны. Несмотря на это, композиторы часто пишут знаки лигатуры, что, собственно говоря, является для арфы излишним. Впрочем, эти знаки можно объяснить и другими условностями. Например, в глиссандо или в распространенных арпеджиях большое количество нот на удар связывают лигой, под которой ставят цифру этого количества. Более опытные маэстро, зная за арфой недостаток легато в полном значении этого слова, прибегают к осторожному примечанию: «legato possibile» (по возможности), что можно видеть у Глазунова.

ДИНАМИЧЕСКИЕ ОТТЕНКИ

Точно так же излишними являются для арфы некоторые знаки динамических оттенков. Например, если композитор пишет на ноте большой длительности crescendo или diminuendo, то это неисполнимо (см. прим. 332, 5). На арфе можно играть forte и piano, но взятый звук уже нельзя ни усилить, ни ослабить таким образом, как это делается духовыми и струнными смычковыми инструментами. Арфе доступны динамические оттенки лишь в процессе игры пассажами, аккордами и пр., но не на месте.

ТРАНСПОНИРОВКА

Транспонировка на арфе бывает очень легка, если производится в пониженную или повышенную тональность одного и того же наименования, например из *Des* — в *D*, из *E'* — в *Es* и т. д.; но в тональности разных наименований, например, из *F* в *G* или из *B* — в *A* и пр.,—трудна, для чего партия предварительно должна быть переписана.

ГЛАВА V

КАК НЕ НАДО ПИСАТЬ ДЛЯ АРФЫ
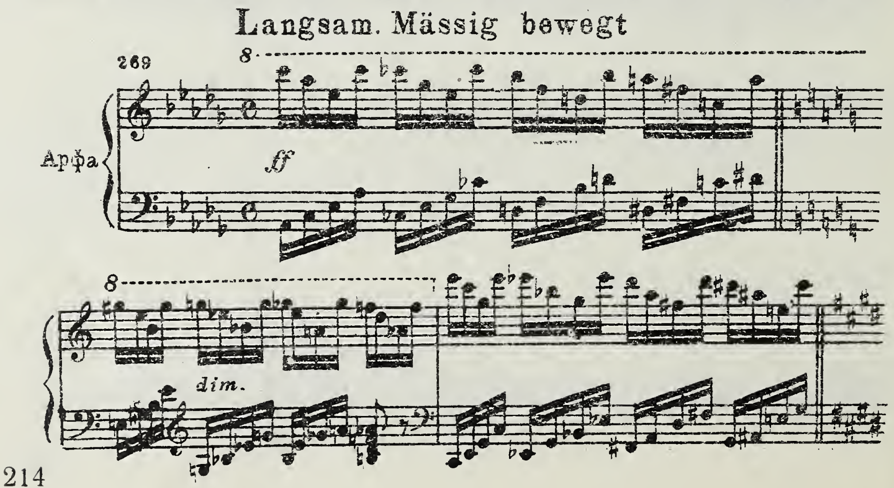
ПРИМЕРЫ ТРУДНЫХ ПАРТИЙ И ИХ ОБЛЕГЧЕНИЙ
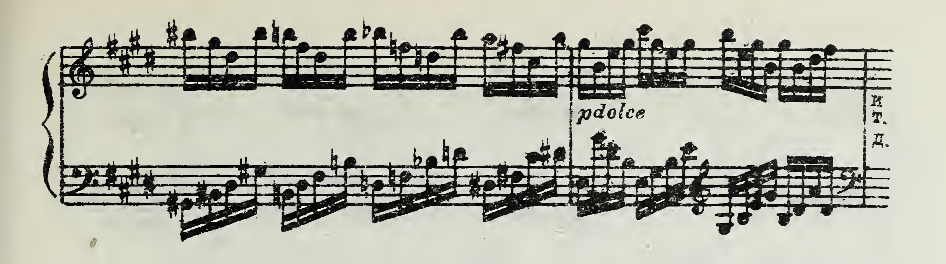
Среди нотных примеров я уже привел немало неудобных партий для арфы. Но так как практическая область искусства оркестровки зависит главным образом от знания композитором данного инструмента, а это знание лучше всего приобретается путем наглядного изучения предмета, то я остановлюсь здесь на этом вопросе несколько подробнее.

Неудобные и часто совершенно неисполнимые партии для арфы бывают двух родов:

1) при применении композитором сложных гармоний (хроматизм, отдаленные модуляции и пр.) и 2) из-за нарушения правил игры чисто технического характера. Встречается, конечно, смешение трудностей первого и второго рода. Однако, как бы партия ни была трудна, ее всегда можно упростить и тем самым сделать вполне исполнимой. Желательно было бы только, чтобы композиторы сами делали эти упрощения и раз навсегда освободили бы арфистов от неблагодарной работы по аранжировке и переписке чужих произведений. Цель настоящей главы — дать примеры трудных партий и показать способы практического облегчения их:

Р. Вагнер „Валькирия" (Оригинал).





Одному арфисту играть это очень трудно. Практичнее разделить этот эпизод на две арфы таким образом, чтобы 1-я исполняла на бемолях с бекарами, а 2-я—на бекарах с диезами, и партия не представит уже большой трудности, если не считать некоторого получившегося неудобства в ритмическом отношении.

Р. Вагнер „Валькирия" (Облегчение)

Langsam Massig bewegt

270

Арфа I

ff Cb
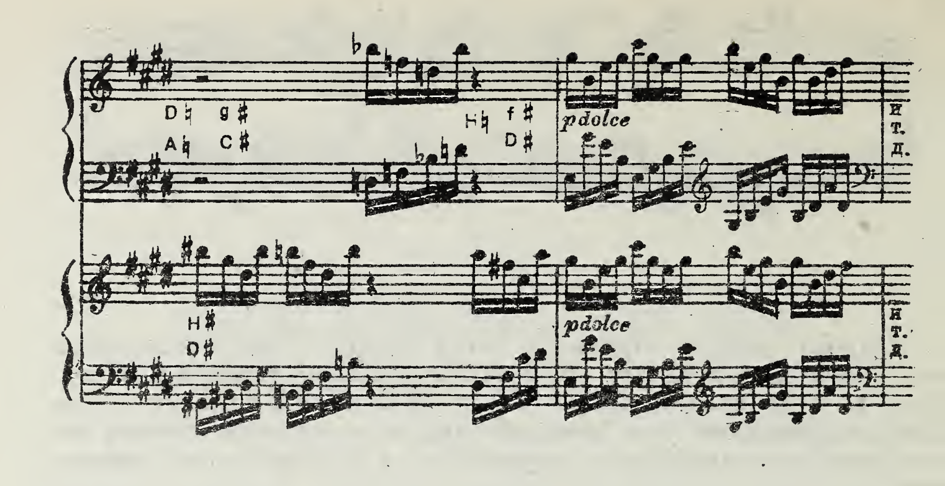
Арфа II

in C H♭ g♯

D♯

in B dim. g♭ A♭ H♮ g♭ H♭ D♭ E♮

H♮ D♮ g♮ C♯ g♯



А. Тома „Гамлет“ (Оригинал)

Moderato

271

Арфа

mf

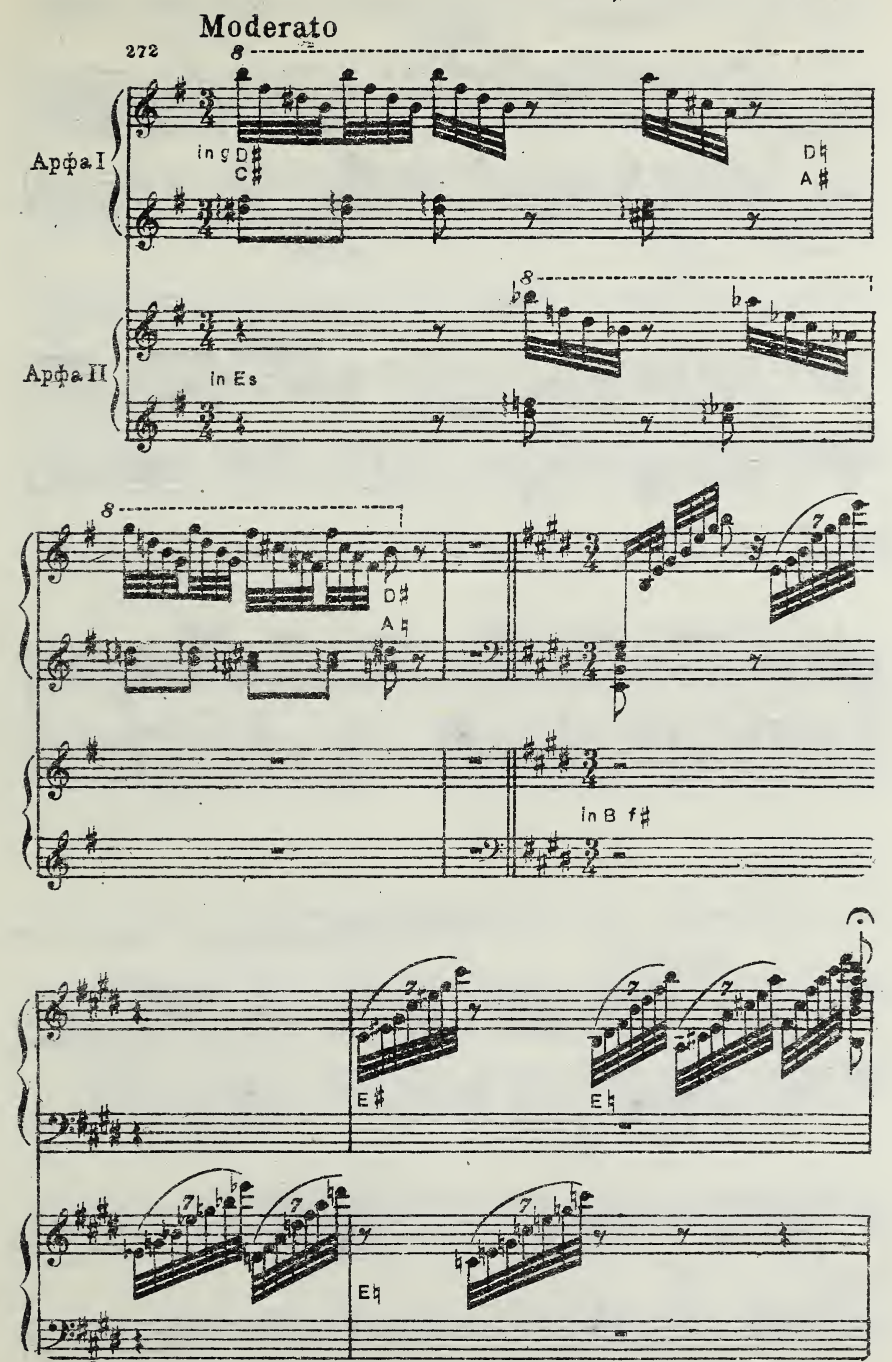
dim.

8
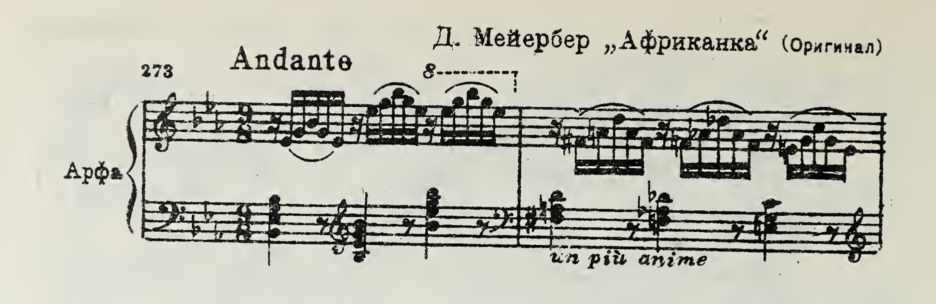
p
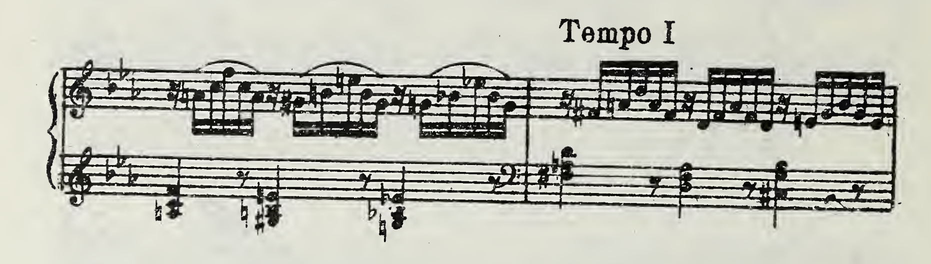
f
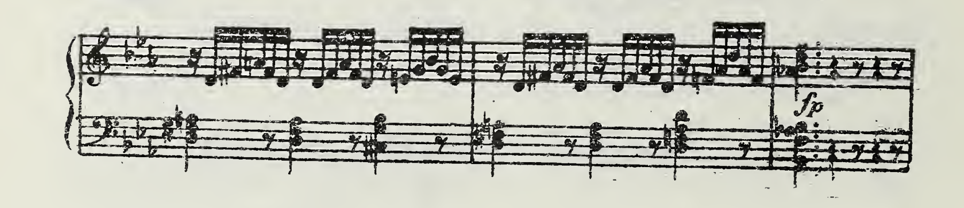
7
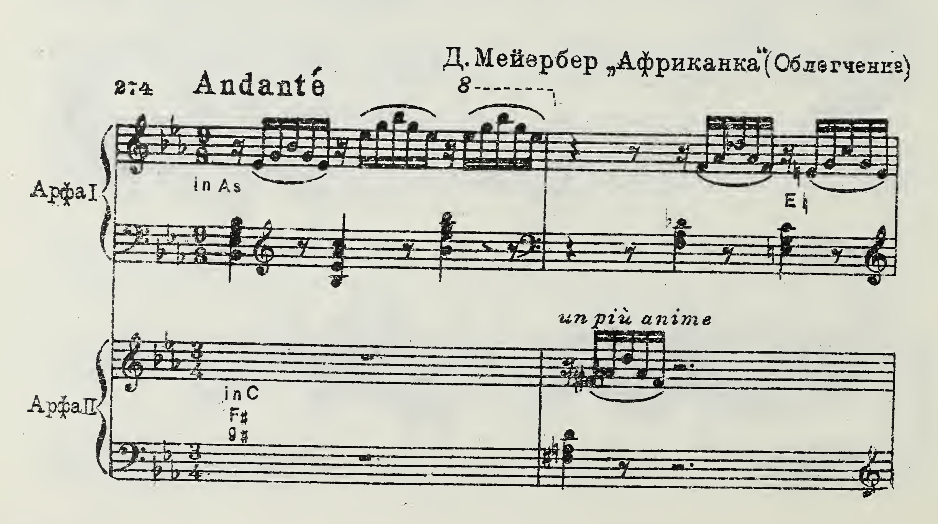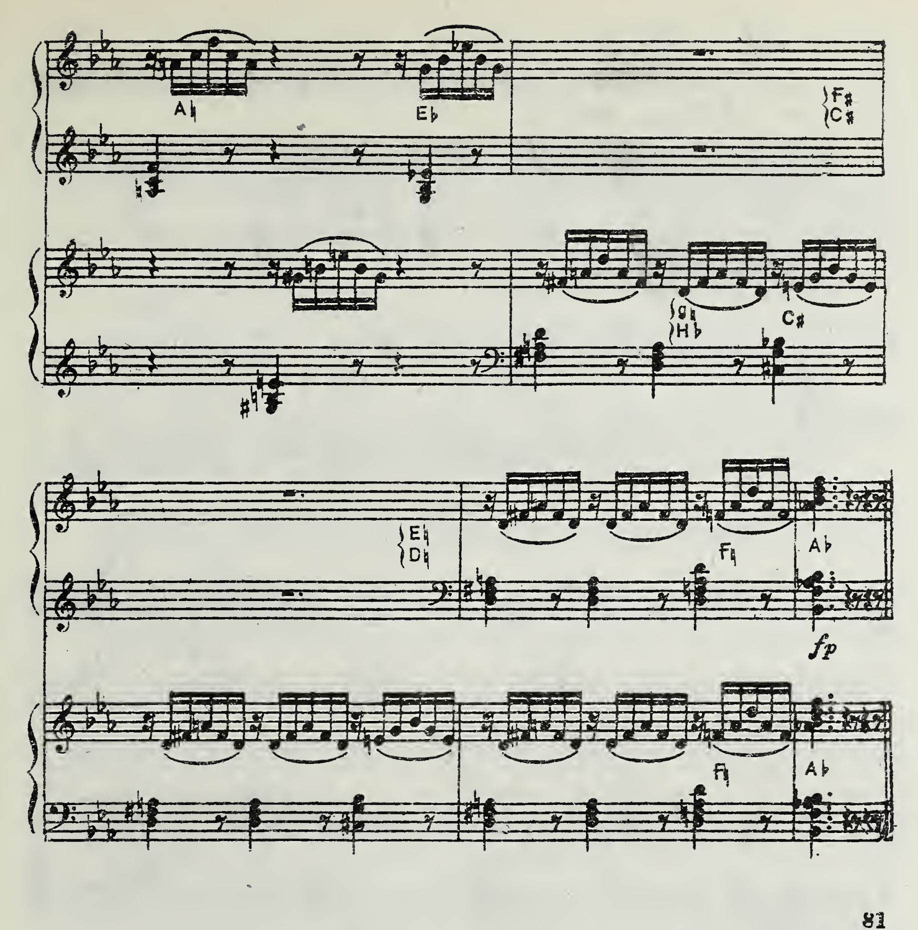


Moderato
272
Арфа I
in g D♯ C♯
D♮ A♯
Арфа II
in Es
D♯ A♮
in B f♯
E♯
E♮
E♮


Д. Мейербер „Африканка“ (Оригинал)
273
Andante
8
Арфа
un più anime


Tempo I


fp


Д. Мейербер „Африканка“ (Облегчение)
274
Andante
8
Арфа I
in As
E♮
un più anime
Арфа II
in C
F♯
g♯



81

А. Рубинштейн „Триумфальная увертюра" (Оригинал)

275 **Allegro molto**

Арфа

f

f

А. Рубинштейн „Триумфальная увертюра“ (Облегчение)

276 Allegro molto

Арфа I

in Es
H♮
H♭

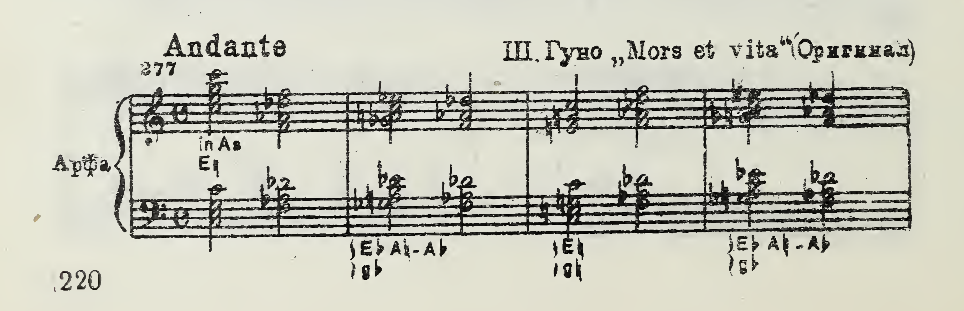
Арфа II
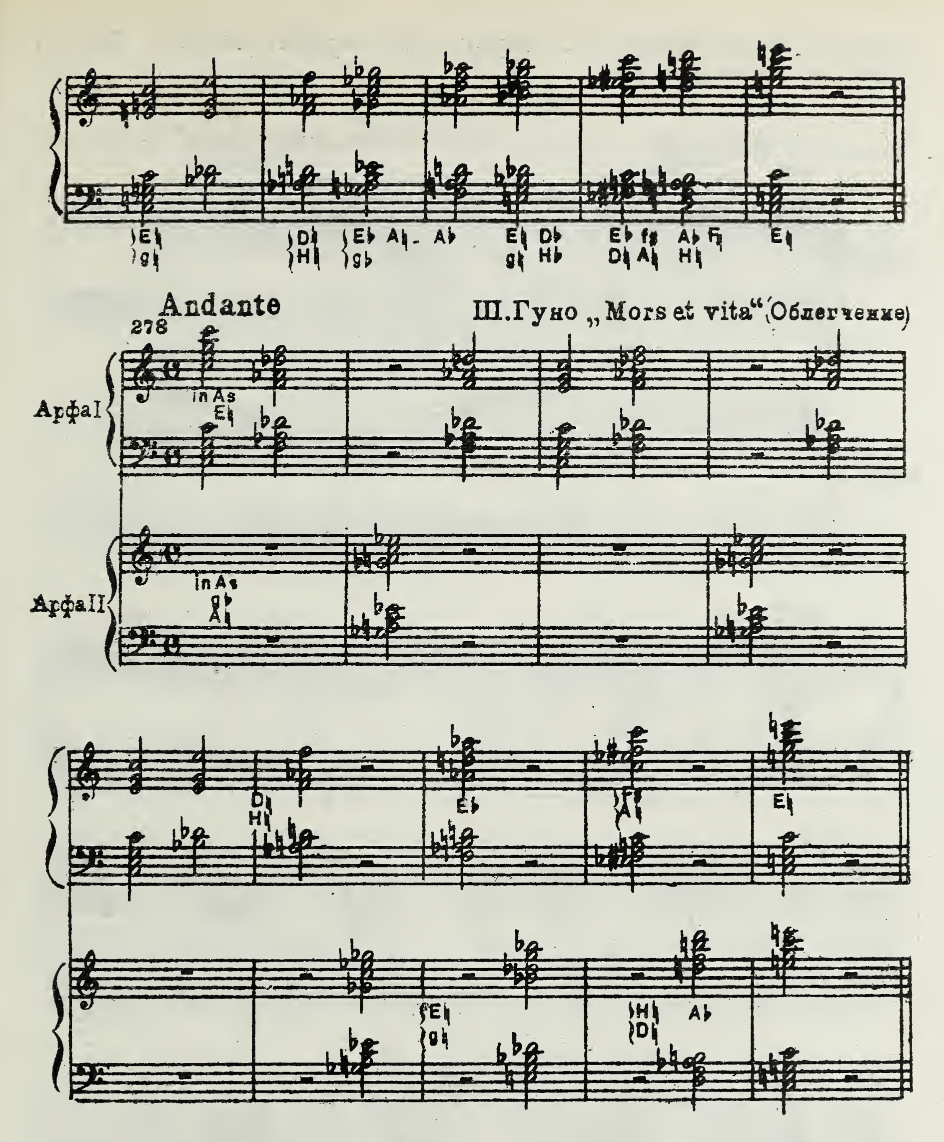
in E g♮
C♮

D♭
A♮
D♮ H♮

D♮
g♯
A♯ C♯
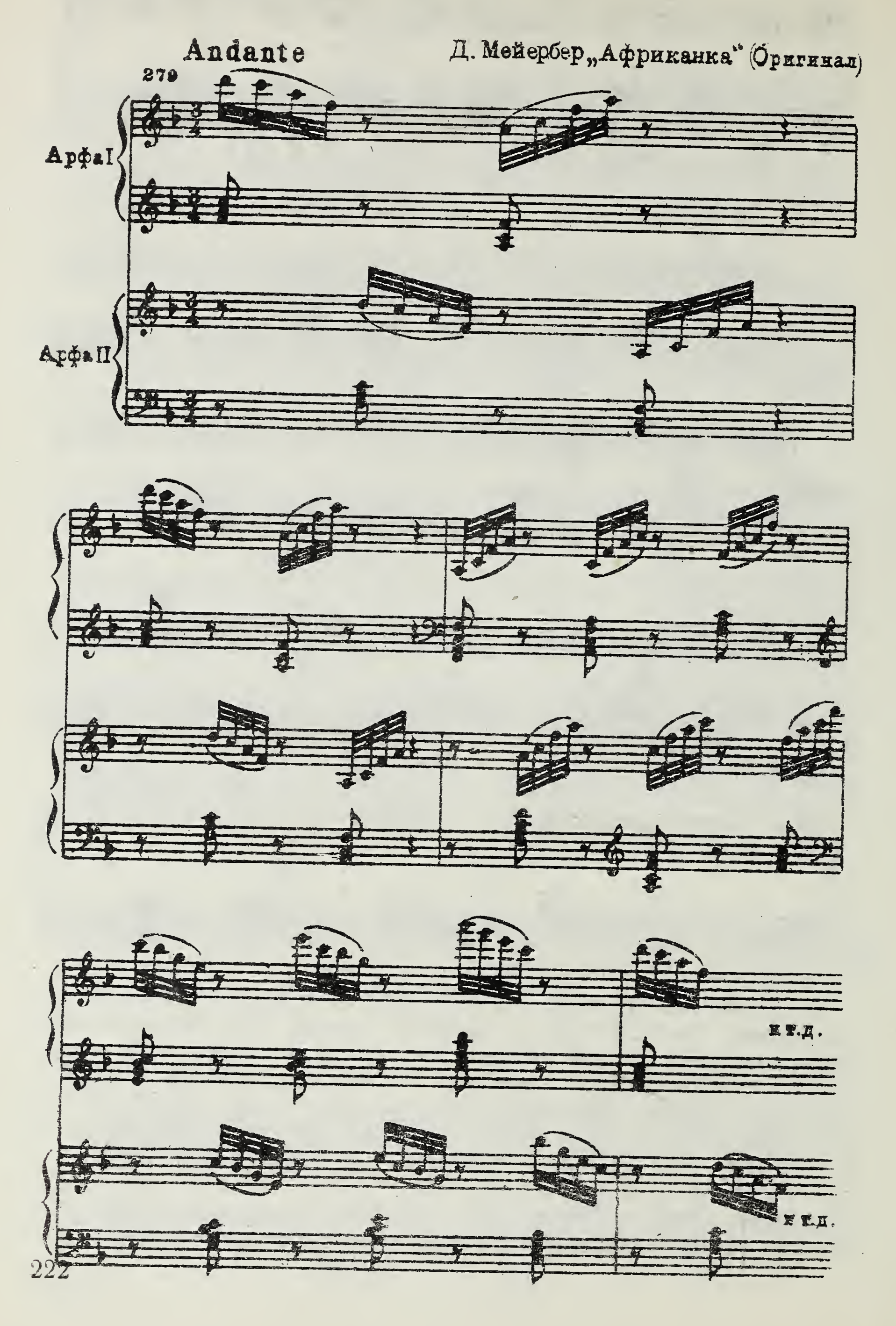
Пример из увертюры Рубинштейна, благодаря паузам, можно сыграть и одному арфисту, но все же подобные хроматические движения лучше делить на две партии.
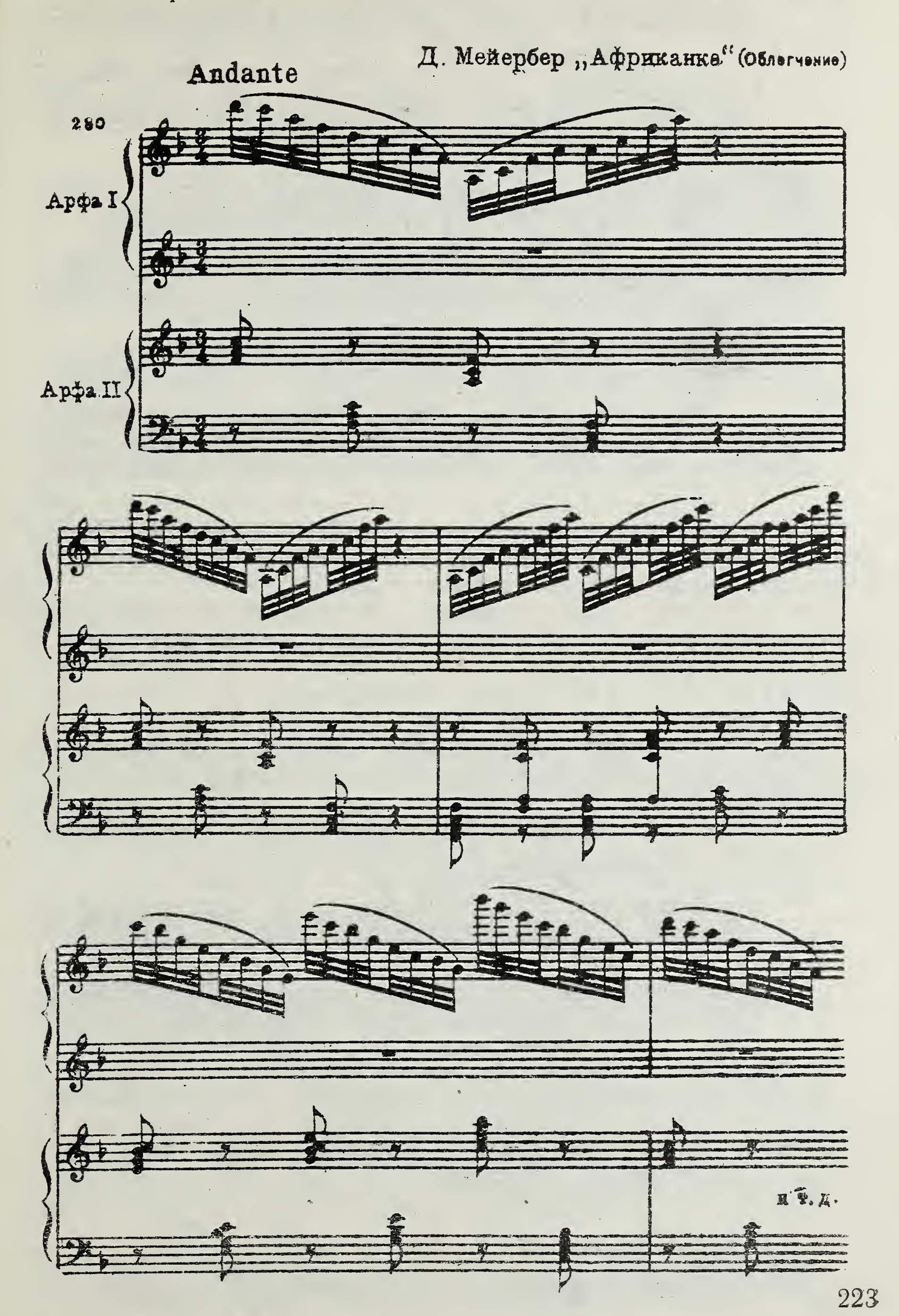




В оригинале примера Гуно я нарочно выписал педали, из чего видно, что исполнитель должен сделать ими 30 движений. Такую нагрузку нельзя назвать легкой. В облегчении же получается на арфу I шесть, а на арфу II пять педалей. Ясно поэтому, какую роль играет употребление в оркестре двух арф. Конечно, без особой нужды не следует делить партию на две части, а надо писать, для большей звучности, две арфы в унисон. Часто бывает, что разделение одной партии на две, не вызванное техническими затруднениями или сложной гармонией, вместо облегчения создает трудности ритмического характера (хотя по-

следние предпочтительнее трудностей гармонических). Вот неудачные примеры:



Это неудобно. Если композитору непременно хотелось здесь divisi, то практичнее было бы написать партии в таком виде:



Н. Римский-Корсаков „Золотой петушок“ (Оригинал

Moderato

281 а 2 Arpe — Arpe I, Arpe II, Arpe I, Arpe II.

Арфа *mf*

I II I II I II I II
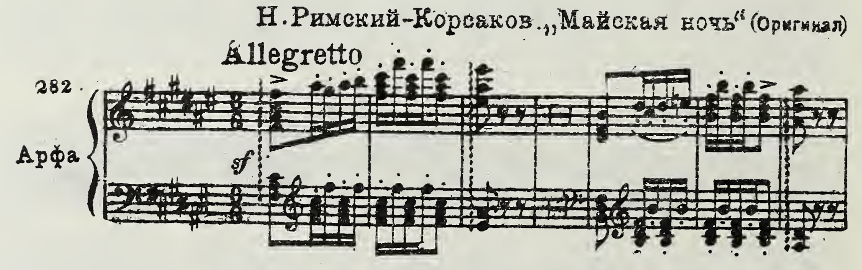
I II *simile* и т. д.

Для чего композитор написал здесь divisi—непонятно. Партия решительно не представляет никаких затруднений, и ее следует исполнять одной арфе или двум в унисон.

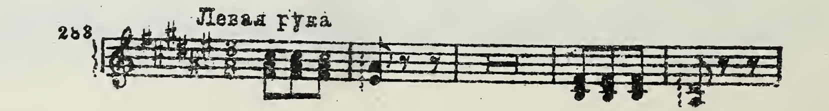
Все последние примеры диктуют необходимость зафиксировать третье правило: трудные партии арфы всегда облегчаются разделением их на две, т. е. должны быть написаны для двух арф. Композиторам не следует этим пренебрегать.

Часто композиторы поручают арфе такие пассажи, в которых некоторые ноты совершенно не звучат. Например, у Римского-Корсакова написано:

Н. Римский-Корсаков. „Майская ночь“ (Оригинал)
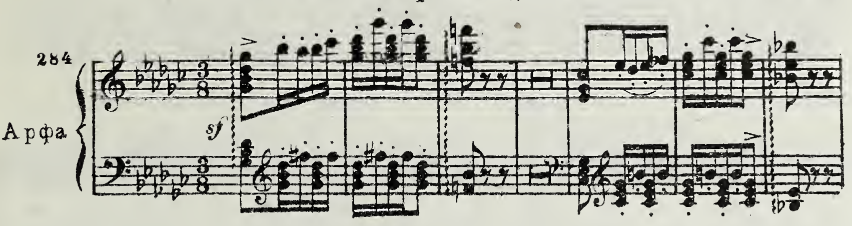


В этих двух отрывках, в силу предварительного вкладывания пальцев на струны (естественная игра на арфе), совершенно заглушаются верхние ноты fa♯ и si в левой руке. По звуку получается следующее:



Если бы 1-й эпизод был написан в Ges-dur, то неисполнимую ноту можно было бы играть энгармонически, т. е. рядом с sol♭ брать левой рукой fa♯, и она бы хорошо прозвучала. Для той же цели тональность H-dur 2-го эпизода следует заменить строем Ces-dur. Получится чисто арфная игра:

Н. Римский-Корсаков „Майская ночь“ (Облегчение)



Вообще весь этот «Романс» (песня Левки, I действие, № 2-й) гораздо удобнее играть не в Fis-dur, как написано у автора, а в Ges-dur.

Если даны два эпизода, резко различные по тональностям, между тем для перемены педалей исполнителю не предоставлено достаточное число пауз, то всегда лучше диезный строй заменять энгармонически бемольным. В следующем примере, кроме того, в 9-м и 10-м тактах, неудобна повторяющаяся нота E♭, которую очень легко сыграть с помощью D♯.

Р. Вагнер „Мейстерзингеры“ (Оригинал)

Moderato molto
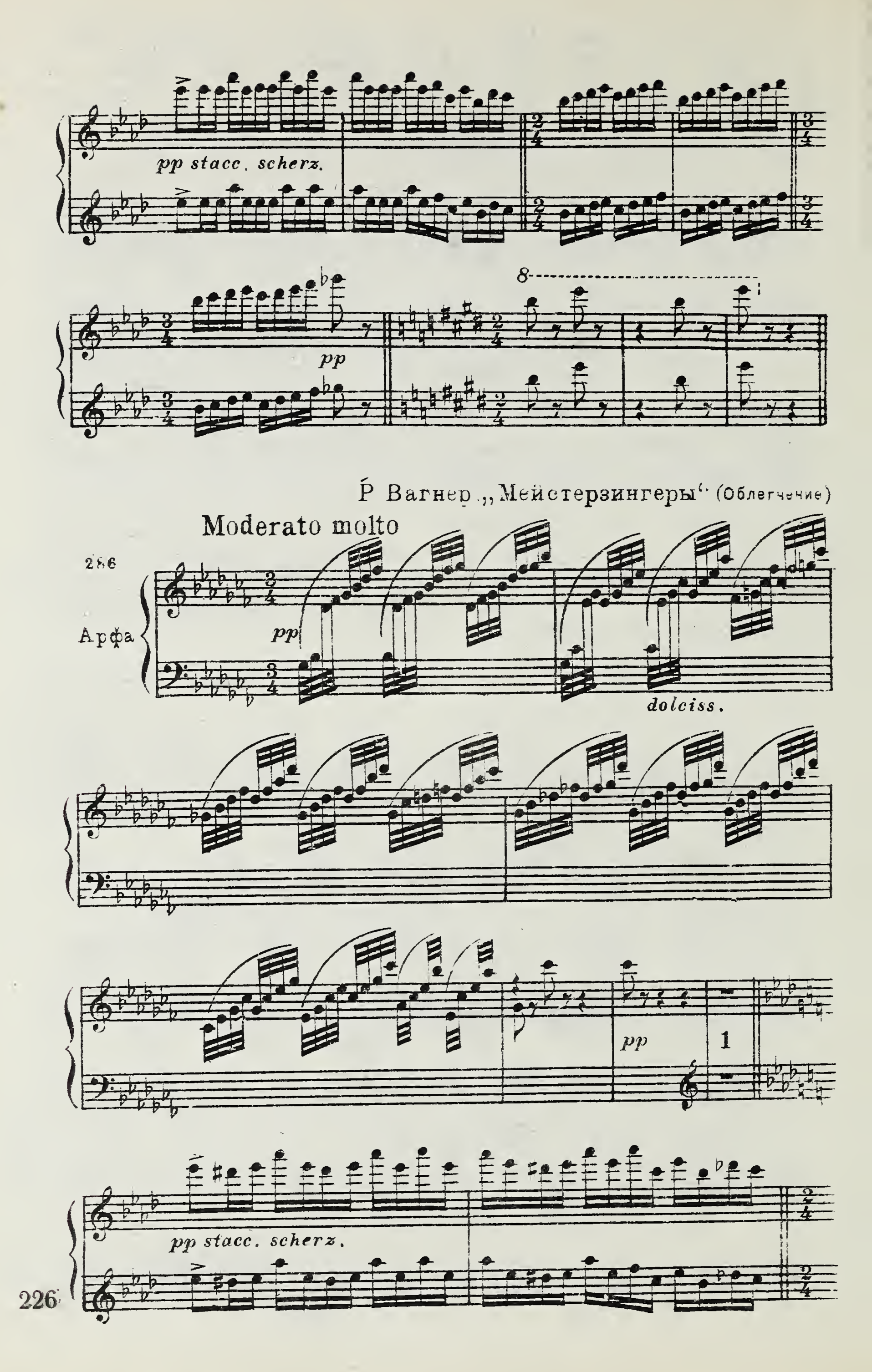
285
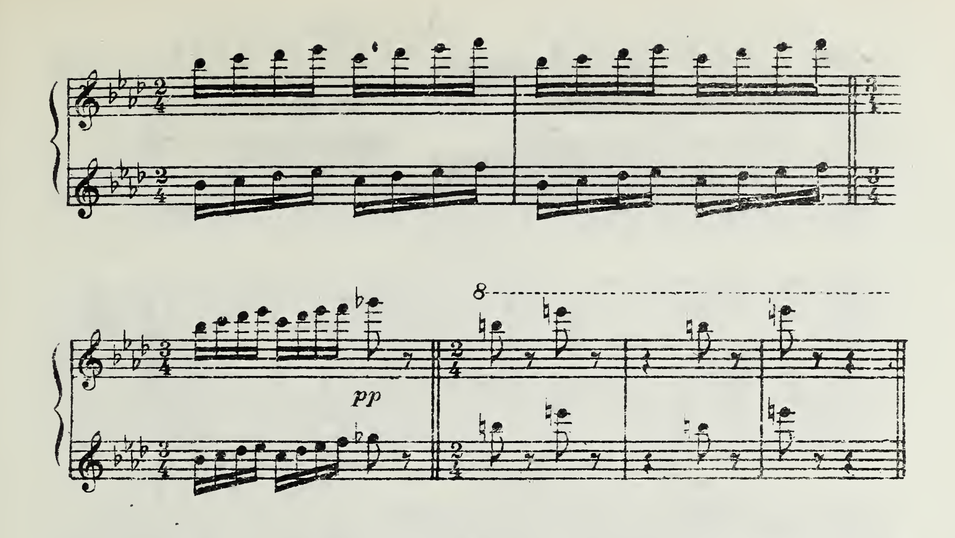
Арфа

pp
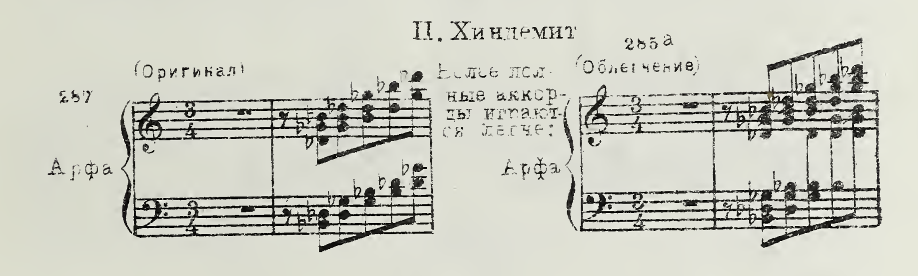
dolciss.

1
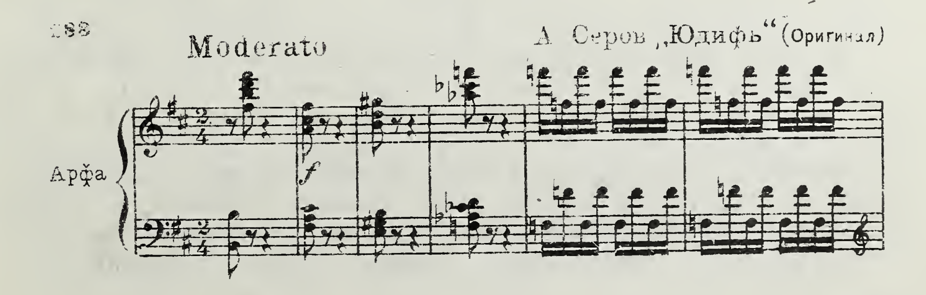

pp stacc. scherz.
pp
8
Р Вагнер „Мейстерзингеры" (Облегчение)
Moderato molto
286
Арфа
pp
dolciss.
pp
1
pp stacc. scherz.
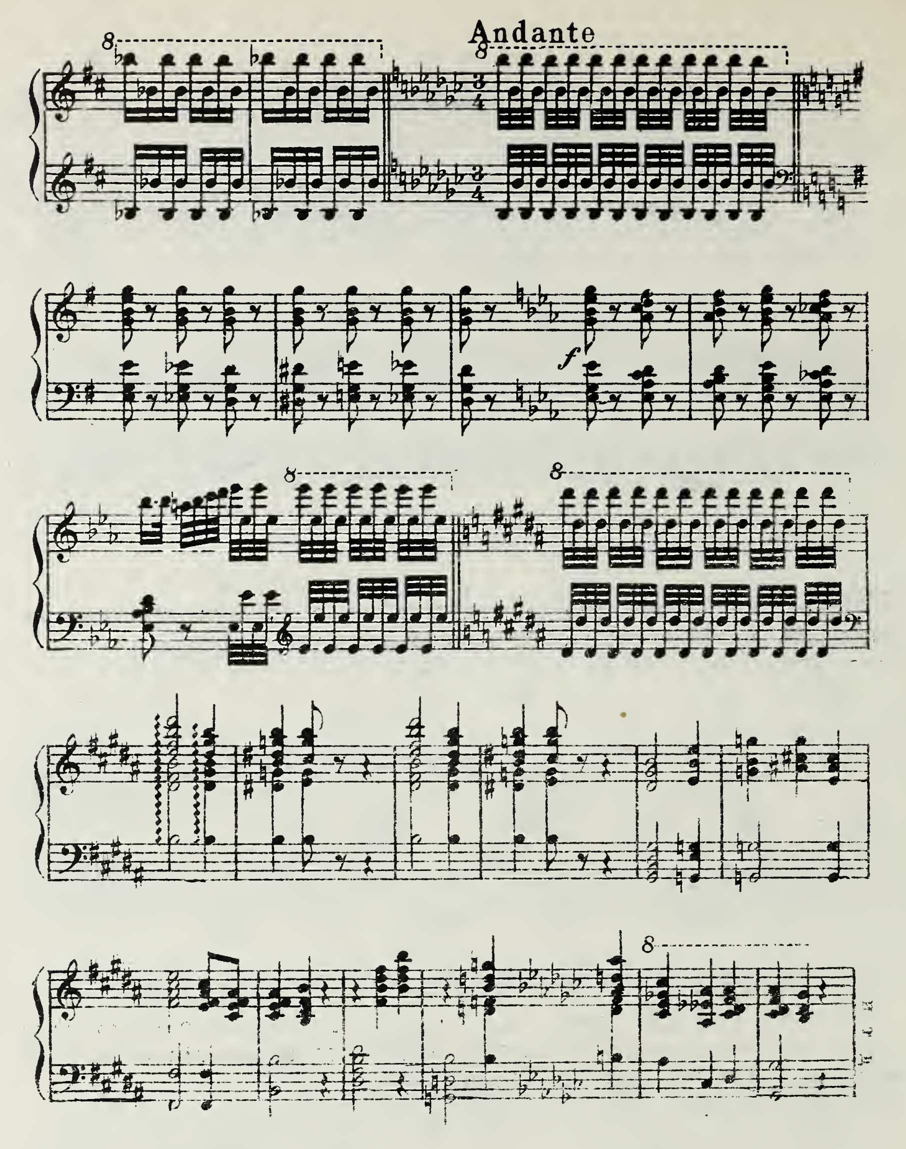


Некоторое неудобство чувствуется в раздробленных аккордах, например, в левой руке следующего примера:
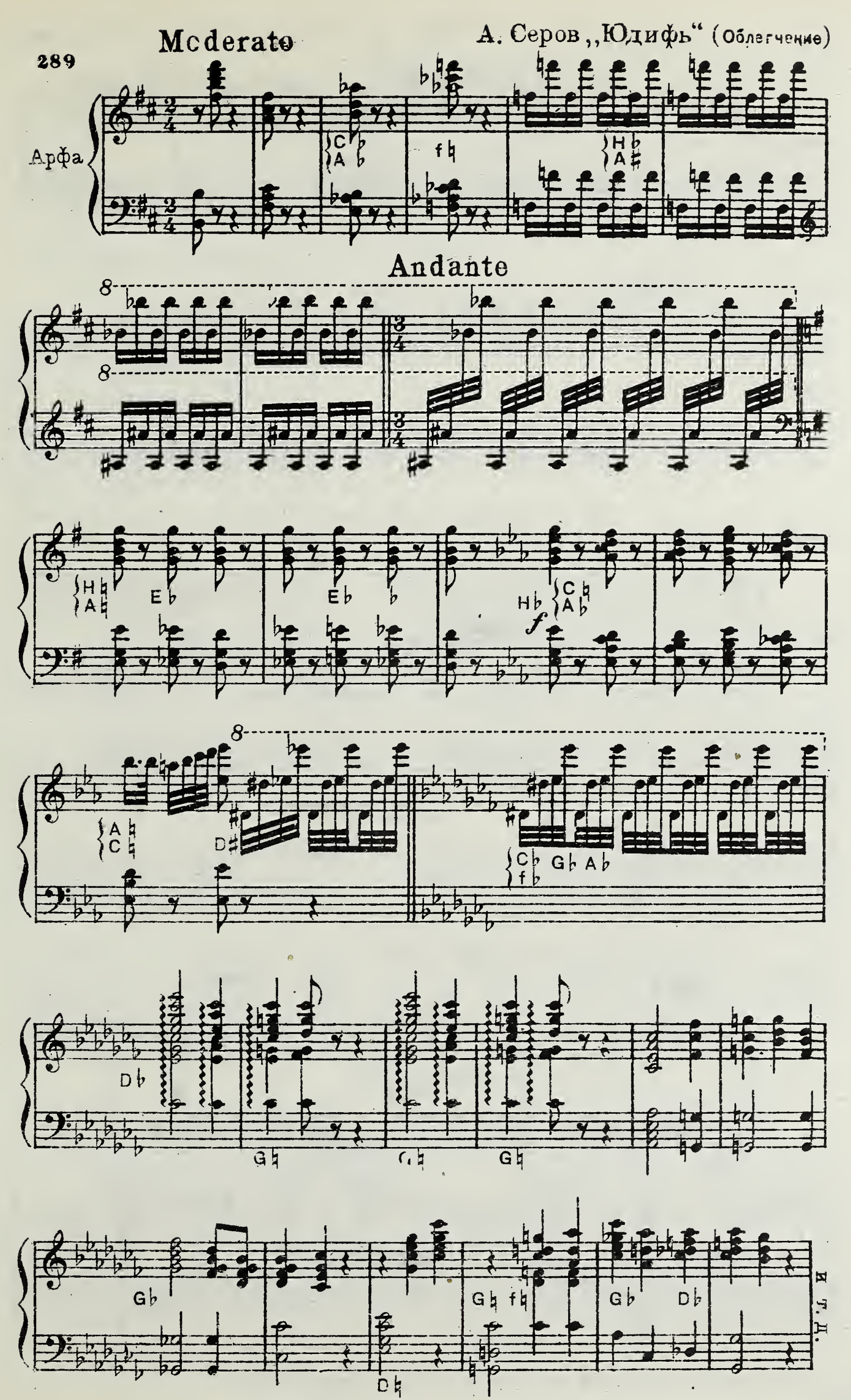


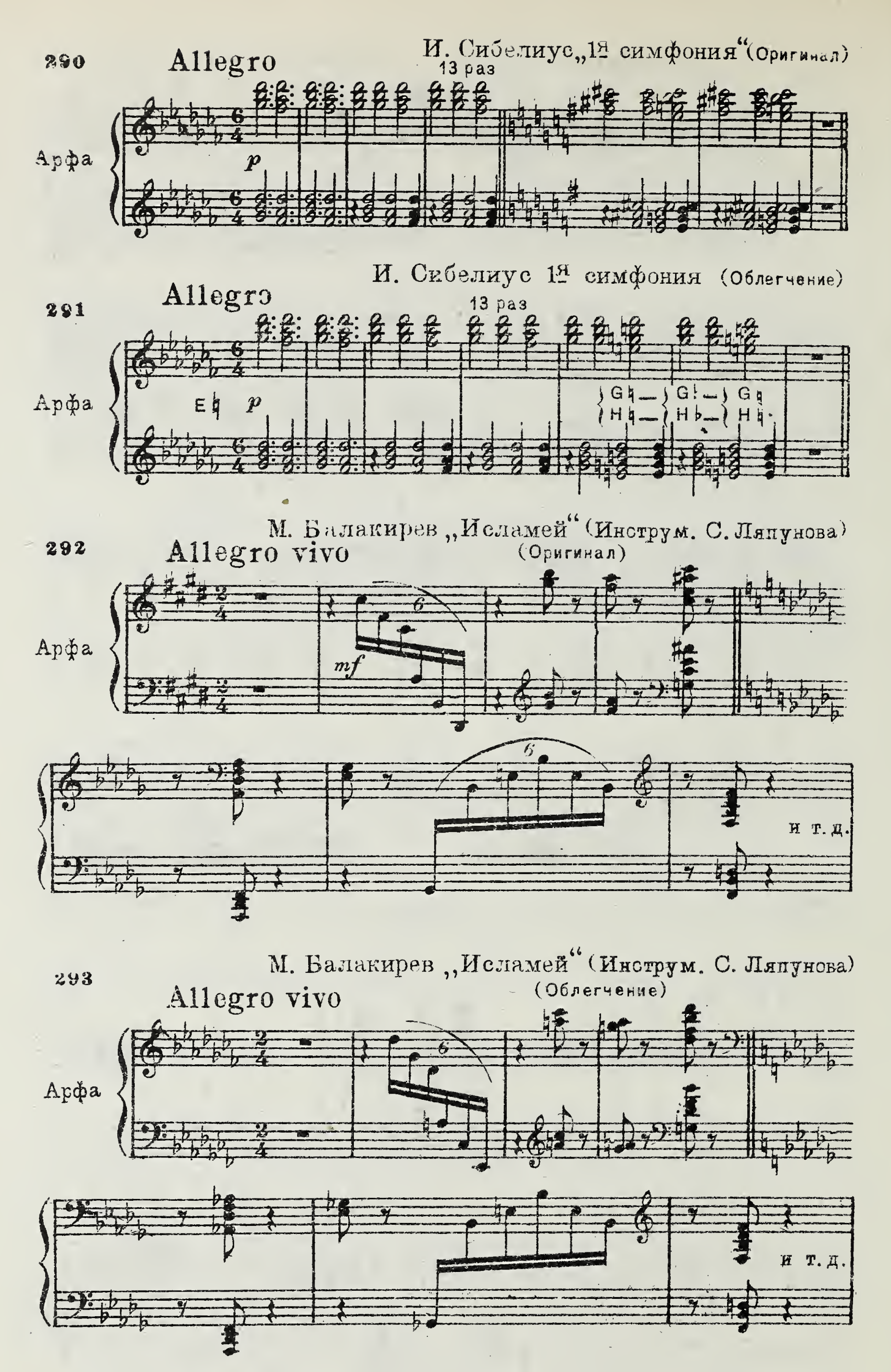
Напомню еще раз читателю, что не надо внезапно переходить в другую тональность в тех случаях, когда энгармонически можно остаться в той же. Например:
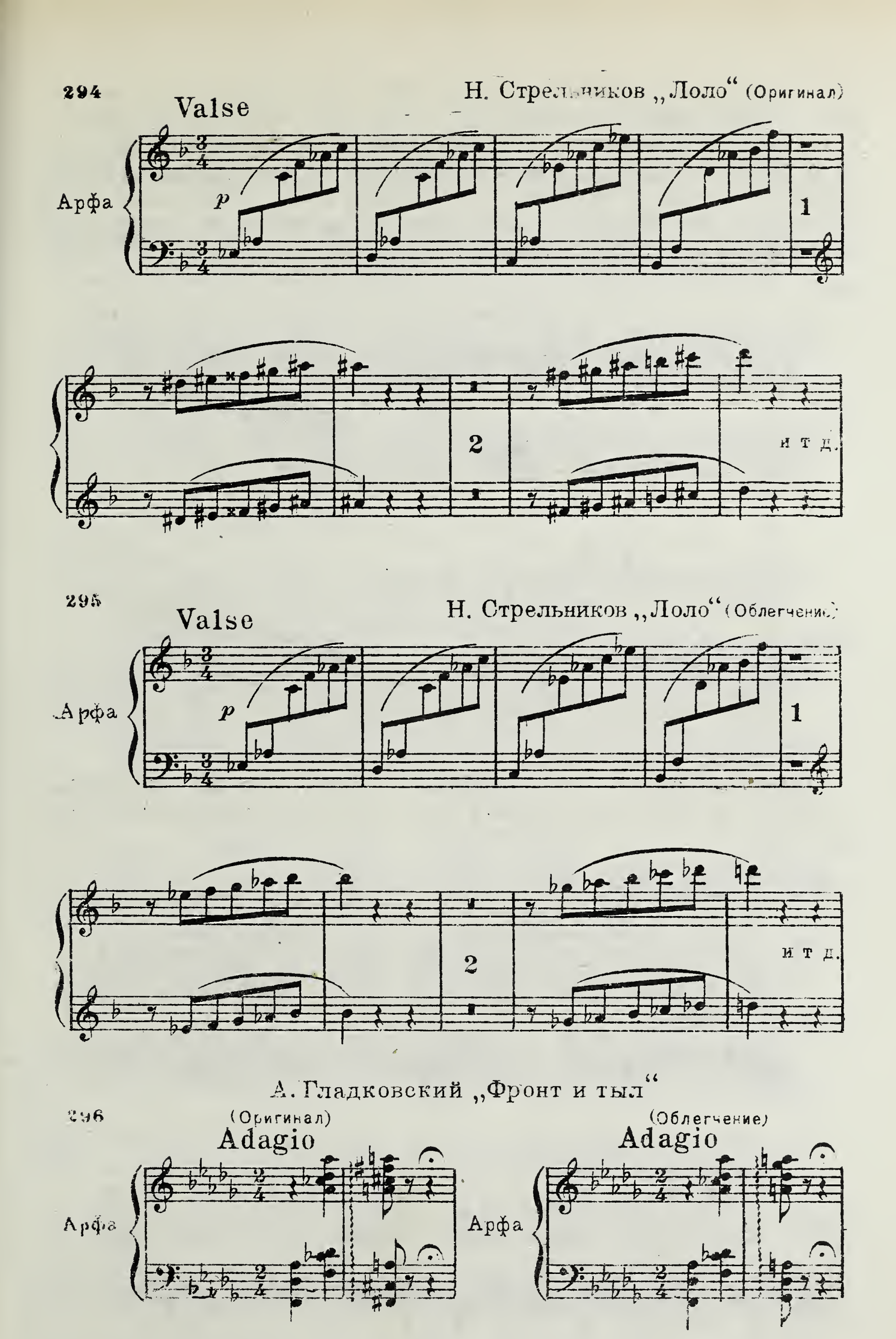




Отрывок этот—фортепианная игра. Чтобы он был чисто арфным, нужно вместо тональности H-dur играть Ces-dur, в 5-м, 6-м, 7-м и 8-м тактах исполнять октавы шестнадцатыми в правой руке не сверху, а снизу, как и в левой руке, что является естественным в игре на арфе, а затем тремолообразные фигуры 9-го, 14-го и 15-го тактов сделать действительно арфными, т. е. прибегнуть к помощи энгармонизма. Эти незначительные поправки, не искажая подлинника, дадут совершенно другую картину:
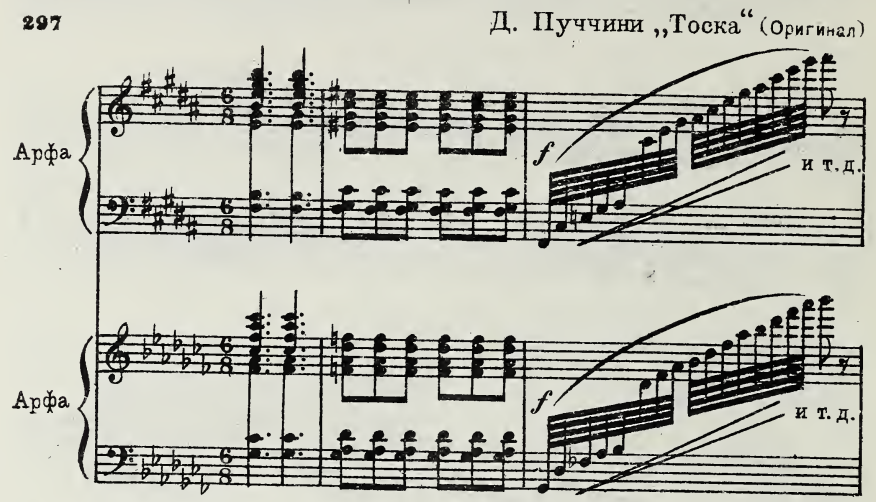

289
Moderato
А. Серов „Юдифь" (Облегчение)
Арфа
Andante



Последняя партия в целом очень неудобна.
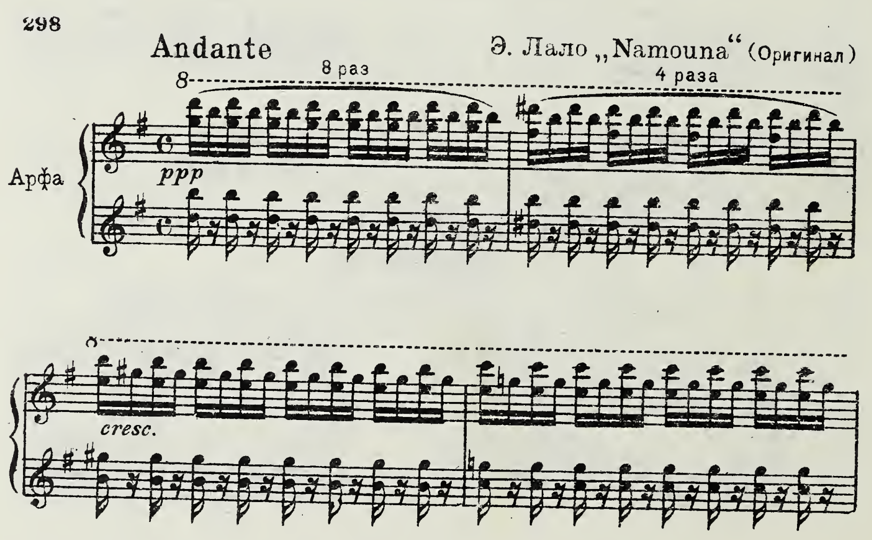

294
Н. Стрельников „Лоло" (Оригинал)
Valse
Арфа
p
1
2
и т д.
295
Н. Стрельников „Лоло" (Облегчение)
Valse
Арфа
p
1
2
и т д.
А. Гладковский „Фронт и тыл"
296
(Оригинал)
Adagio
Арфа
(Облегчение)
Adagio
Арфа

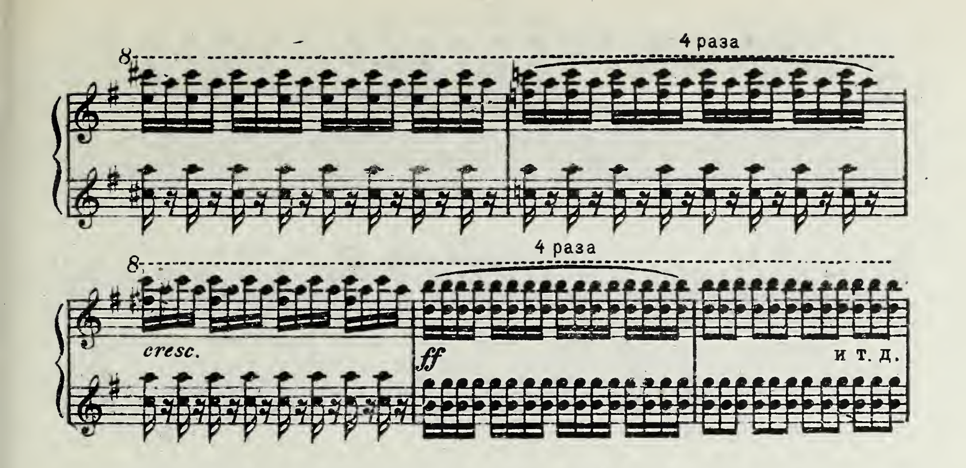
В отношении энгармонизма на арфе у Пуччини находим редкий, вернее—единственный (мне, по крайней мере, нигде не попадалось ничего подобного) пример нотации двух тональностей, из которых исполнитель волен выбирать ту или другую. Так как известно, почему бемольные тональности предпочтительнее перед диезными, то арфисту в деле выбора, конечно, не приходится задумываться:



Нечего объяснять, что подобная роскошь письма—излишняя.

Очень неудобна аккордовая фигурация на одном месте в таком роде:





Эту партию обязательно нужно делить на две, т. е.:

299 Э. Лало „Namouna“ (Облегчение)

Andante 8 раз 4 раза
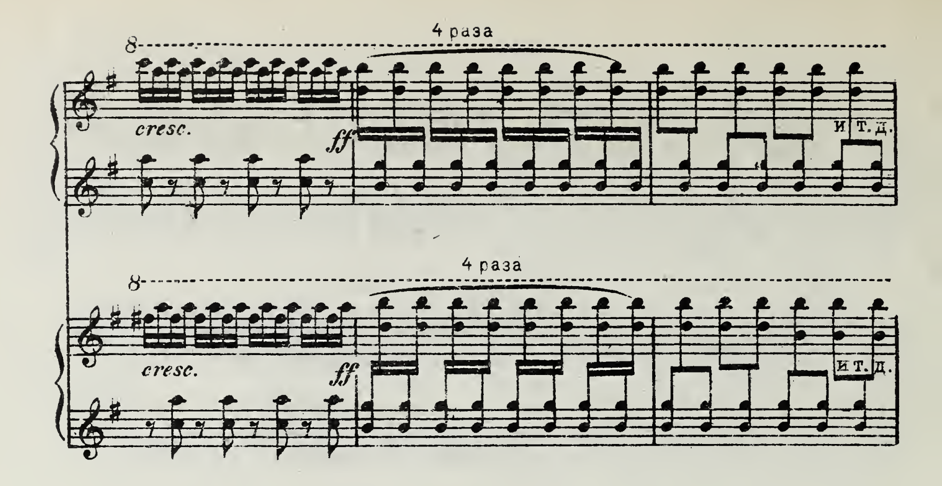
Арфа I *ppp* *cresc.*

8 раз 4 раза

Арфа II *ppp* *cresc.*

4 раза

4 раза



Должен сознаться, что это облегчение не мое, а Чайковского, который в своем «Манфреде» дает такой образец:

300

П. Чайковский „Манфред" (Оригинал)

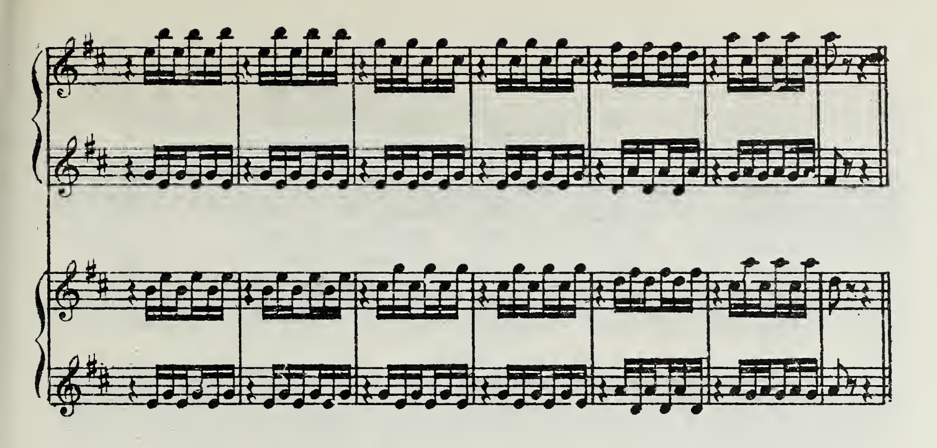
Vivace

Арфа I

mp

Арфа II

mp



К сожалению, Чайковский-пианист написал здесь то, что ему самому легко было сыграть на фортепиано, и этим погрешил против арфистов. Чтобы эта партия была написана для арфы, ее необходимо сделать несколько неудобной для фортепиано, т. е. интервалы секстолями пометить в октавах, в силу чего они будут исполняться арфистом одними и теми же пальцами в правой и левой руках (вспомним, что правая рука арфиста противоположна правой руке пианиста). Совершенно не изменяя намерений автора, в партиях нужно сделать простую перестановку нижних строчек, и получим очень удобную нотацию для I и для II арфы:

301 П. Чайковский „Манфред" (Облегчение)

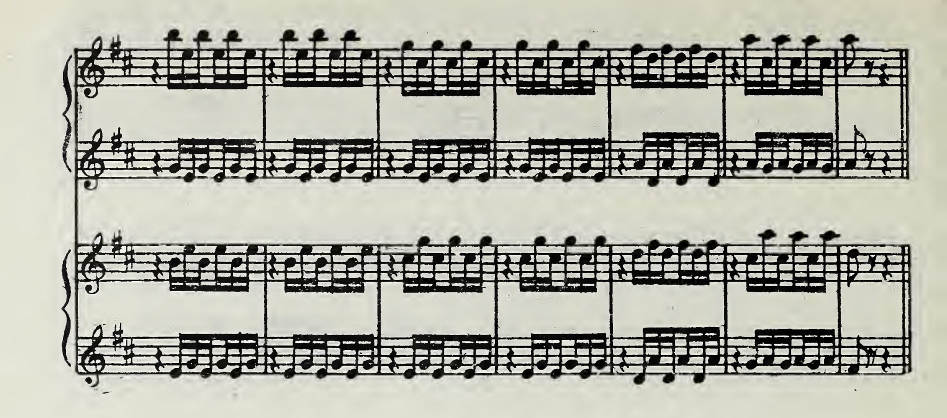
Vivace

Арфа I

mp

Арфа II

mp



То же самое, но только в аккордах, находим у Римского-Корсакова:

Н. Римский-Корсаков „Сказание о Китеже"

302

Andante

Арфа I

p

3

Арфа II

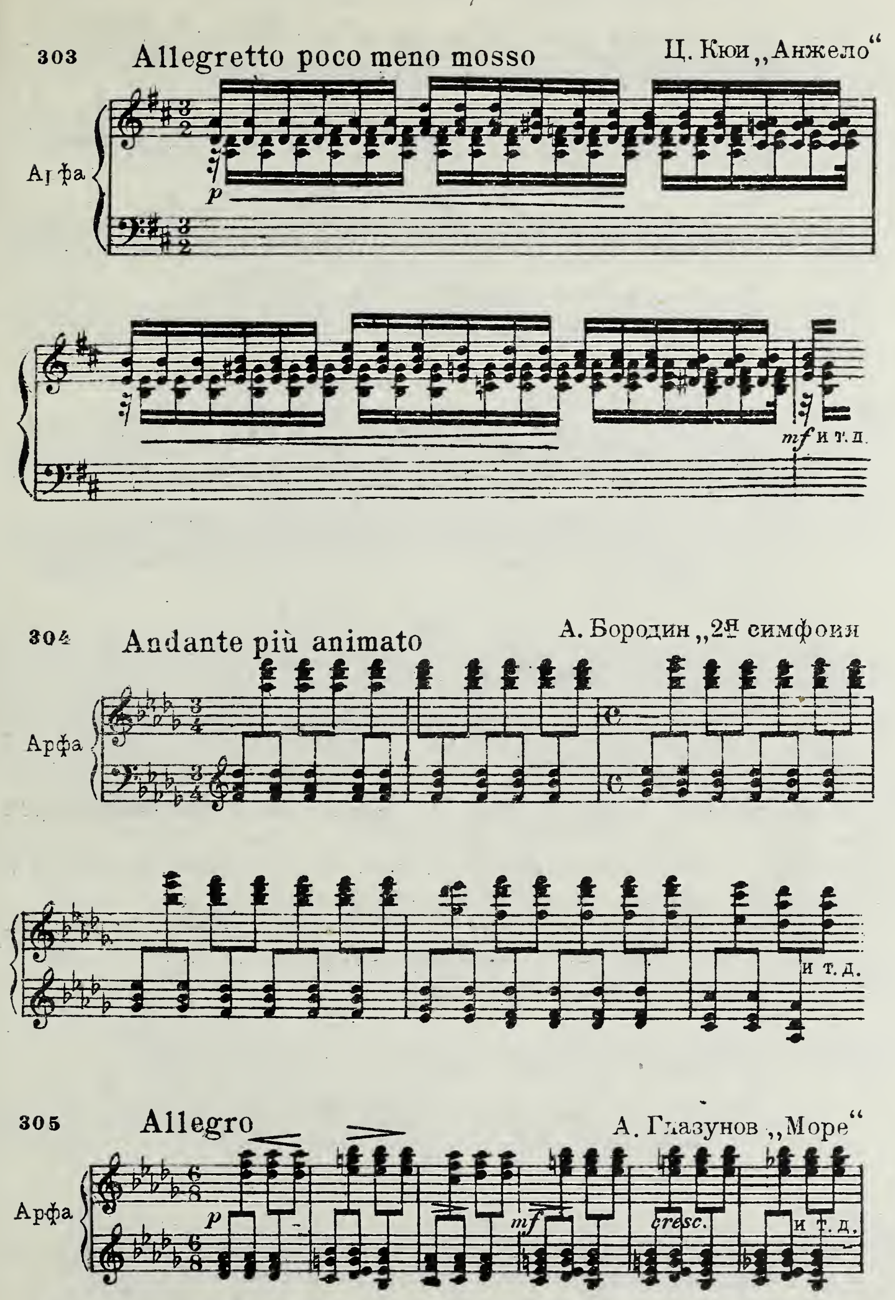
p

3

и т. д.

и т. д.

Точно так писали и другие композиторы, например:



Фигурации на самых верхах арфы неудобны:

306 **Moderato** Н. Римский-Корсаков „Сказка о царе Салтане"

8

Арфа

mf

8

и т. д.

307 **Tempo di valse** А. Глазунов „Концертный вальс"

8

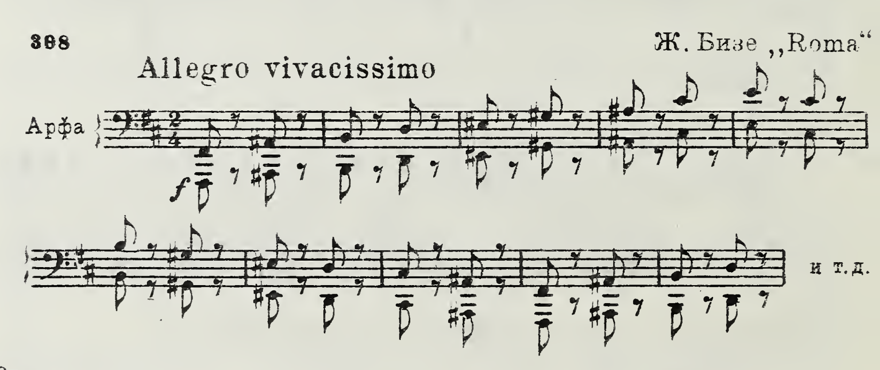
Арфа

8

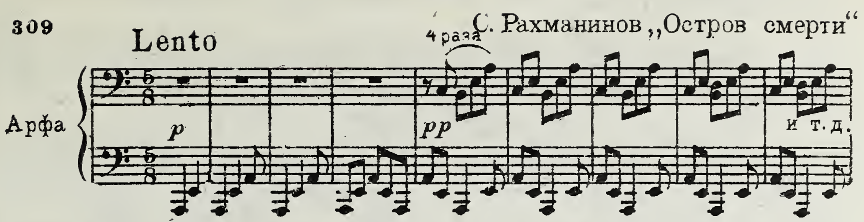
и т. д.

В последнем примере (307) неудобна также прерывающаяся гамма от *re* к *fa*, да и все движение в октавах требует от исполнителя значительной виртуозности, в силу чего это место в большинстве случаев остается только на бумаге.

Неудобны оживленные ходы на басах. Следующие, например, отрывки более приличествуют контрабасам, но вовсе не арфе:



309 С. Рахманинов „Остров смерти“



Очень неудобны двойные и тройные ноты в середине арпеджий:

310 К. Гольдмарк „Сафо“

Sehr langsam

Арфа

и т. д.

311 Р. Штраус „Кавалер Роз“
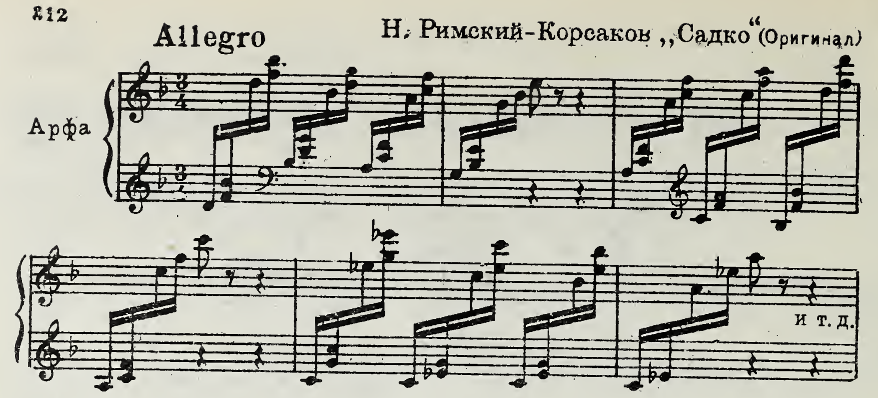
Tempo di valse

Арфа
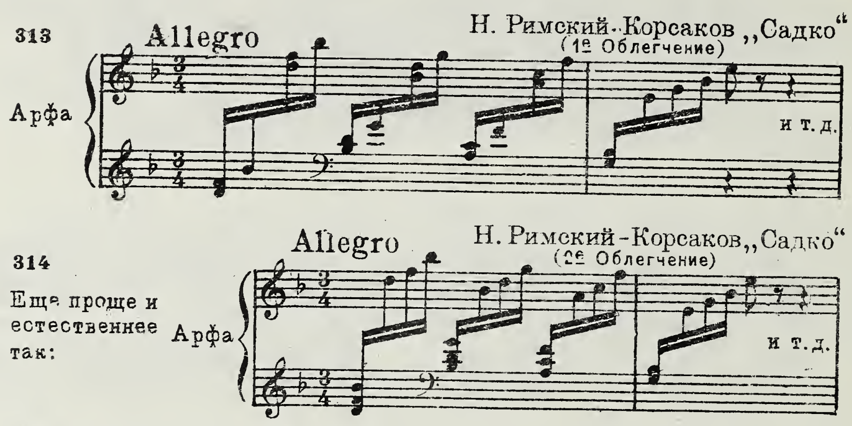
mf

f

и т. д.

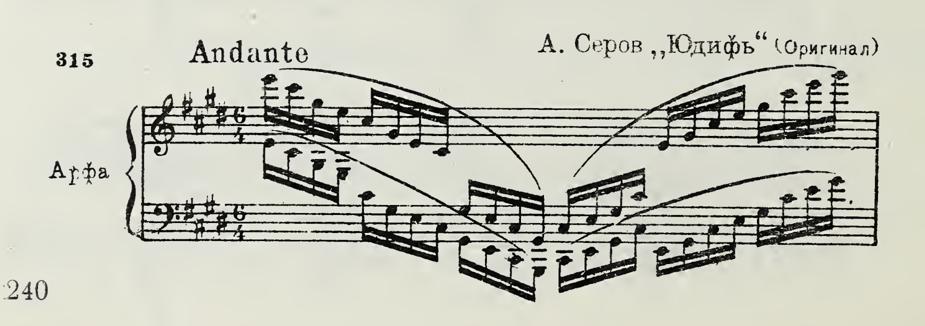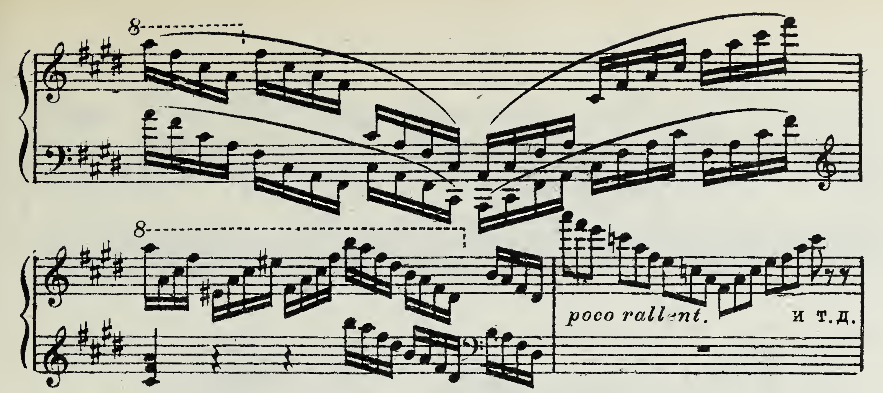


Чтобы сделать удобным, например, последний отрывок, его нужно исполнять так:



Облегчения эти сделаны не для того, чтобы посягать на творчество Римского-Корсакова, а только с целью предостережения от подобных ошибок наших молодых композиторов.

Естественная игра на арфе заключается главным образом в том, чтобы руки не отстояли далеко одна от другой и в то же время не сближались бы до интервалов меньше октавы. При несоблюдении этих двух правил появляются трудности. Например:





В первых двух тактах руки удобнее сблизить, т. е.:
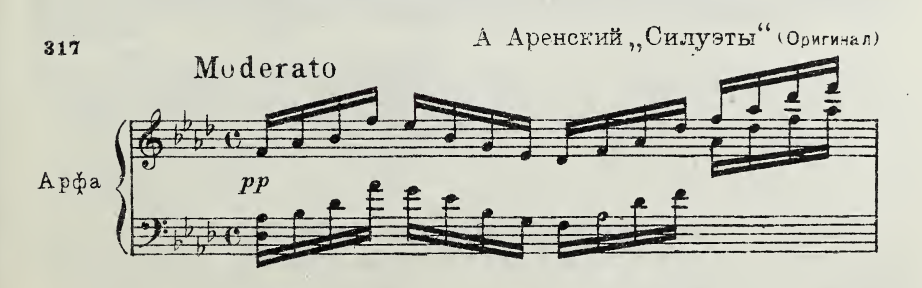
316 А. Серов „Юдифь" (Облегчение
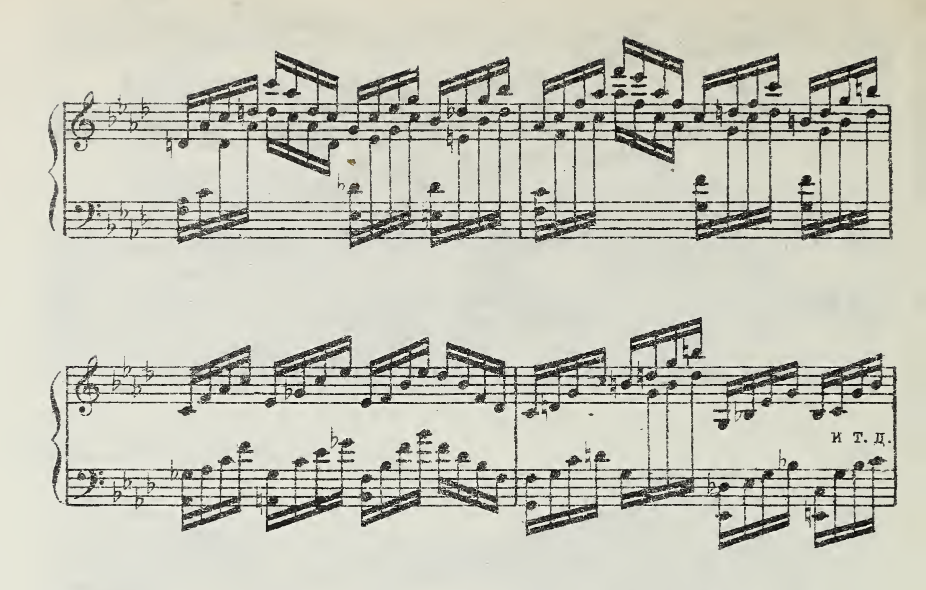
Andante

Арфа
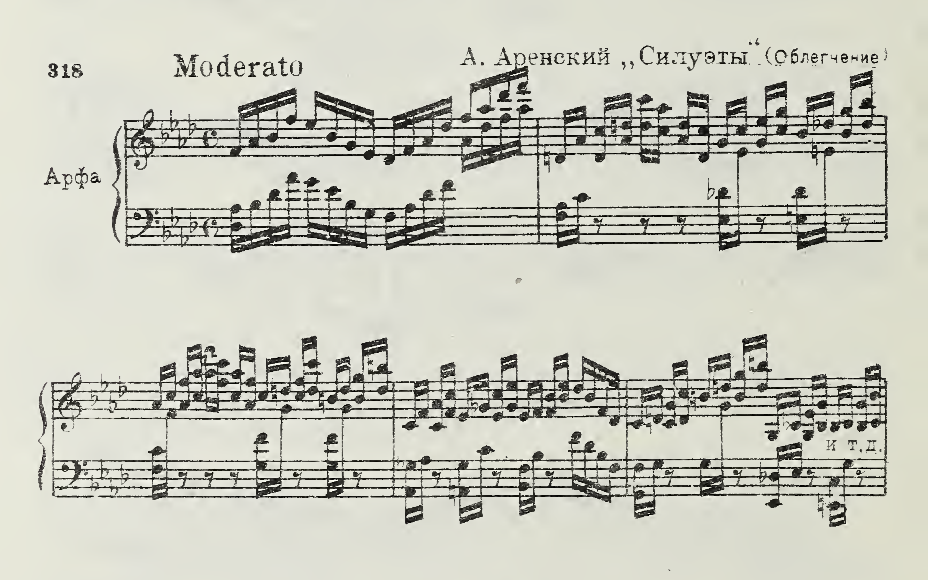
и т. д.

317 А Аренский „Силуэты" (Оригинал)



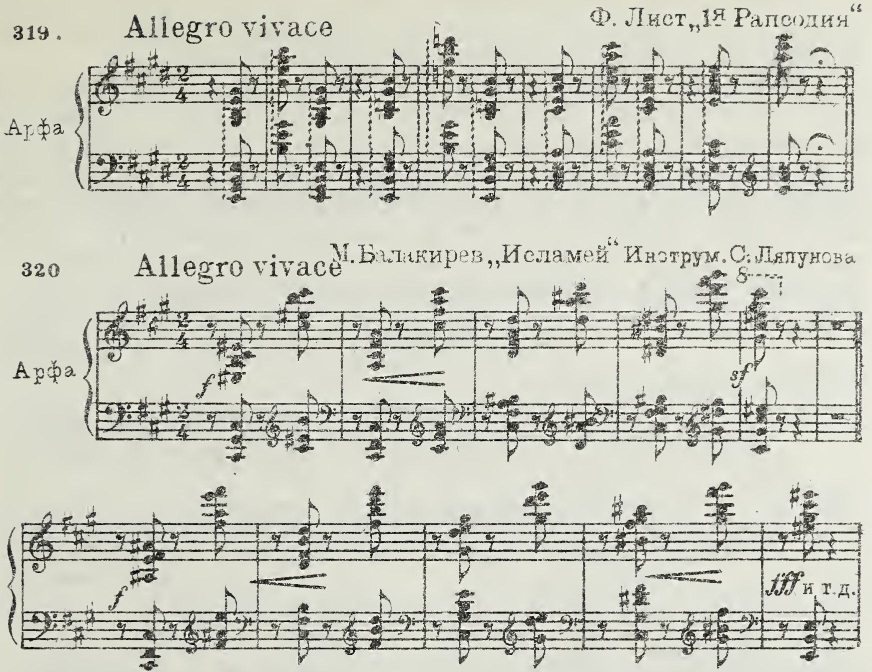


Фигурация в таком тесном расположении, необходимость которой не может быть исключена, для исполнения будет значительно легче в следующей нотации:
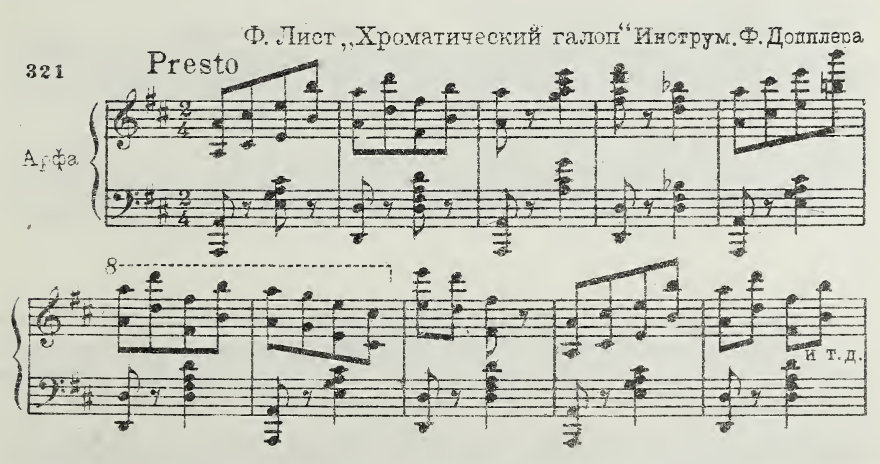


Должен однако предупредить, что, несмотря на это облегчение, партия «Силуэтов» все же остается трудной; лучше ее разделить на две арфы.

Нужно избегать на арфе прыгающих аккордов, например:



Последние два примера легко поддаются разделению на две арфы, и тогда трудность их исполнения отпадает, за исключением аккордов в широком расположении в левой руке, которые в быстром темпе не рекомендуется писать.

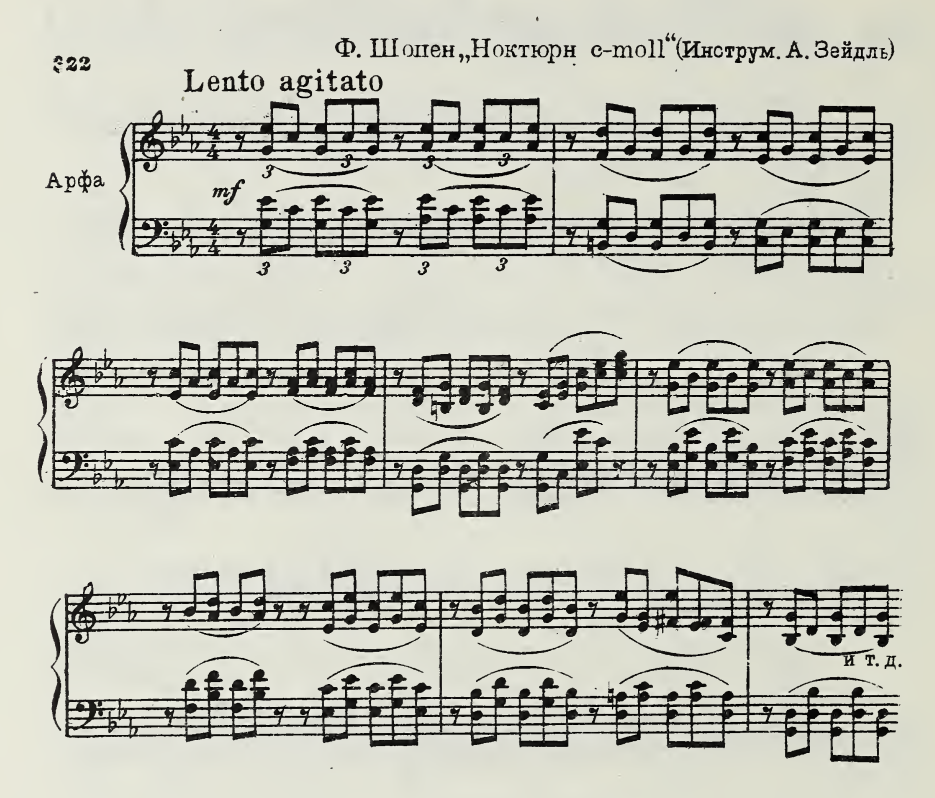
Быстрые пассажи октавами, в одной руке, невозможны на арфе:



В этом примере невозможен также прыгающий аккомпанемент в левой руке.

Инструментовка Допплера — яркий образец недостаточного знакомства с арфой. Конечно, здесь обязательно разделение партии на две: I арфа — верхняя строка, II — нижняя.

Следующий пример является для арфы не только неудобным, но и тяжеловесным. Здесь происходит буквально то, о чем я уже говорил раньше: оркестратор, не находя нужным хотя бы элементарно ознакомиться с арфой, списывает оригинал фортепиано почти нота в ноту, а затем на заголовке проставляет только одно слово «Arpa» и остается в полной уверенности, что ему выпало на долю совершить талантливую творческую работу, за которую о нем с благодарностью вспомнит потомство:



В этом примере местами нарушается главный принцип игры на арфе—предварительное вкладывание пальцев на струны, из-за чего игра принимает скачкообразный характер. Как же облегчить этот эпизод? Нужно ограничиться небольшим числом нот, т. е. сделать такую партию, чтобы руки не мешали одна другой и пальцы правой по возможности совпадали бы с теми же пальцами левой. И только тогда этот упрощенный таким образом аккомпанемент можно будет назвать вполне арфным:
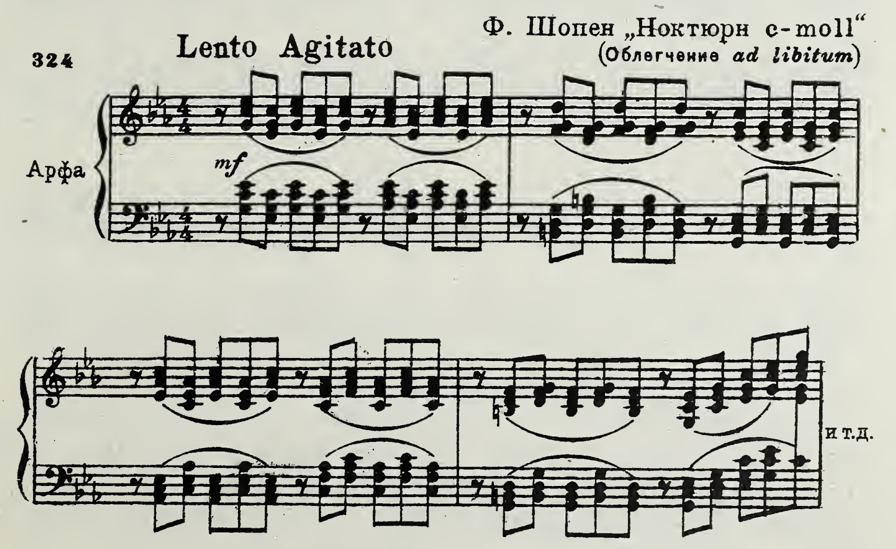
323 **Lento agitato** — Ф. Шопен „Ноктюрн c-moll“ (Облегчение)

Арфа

mf

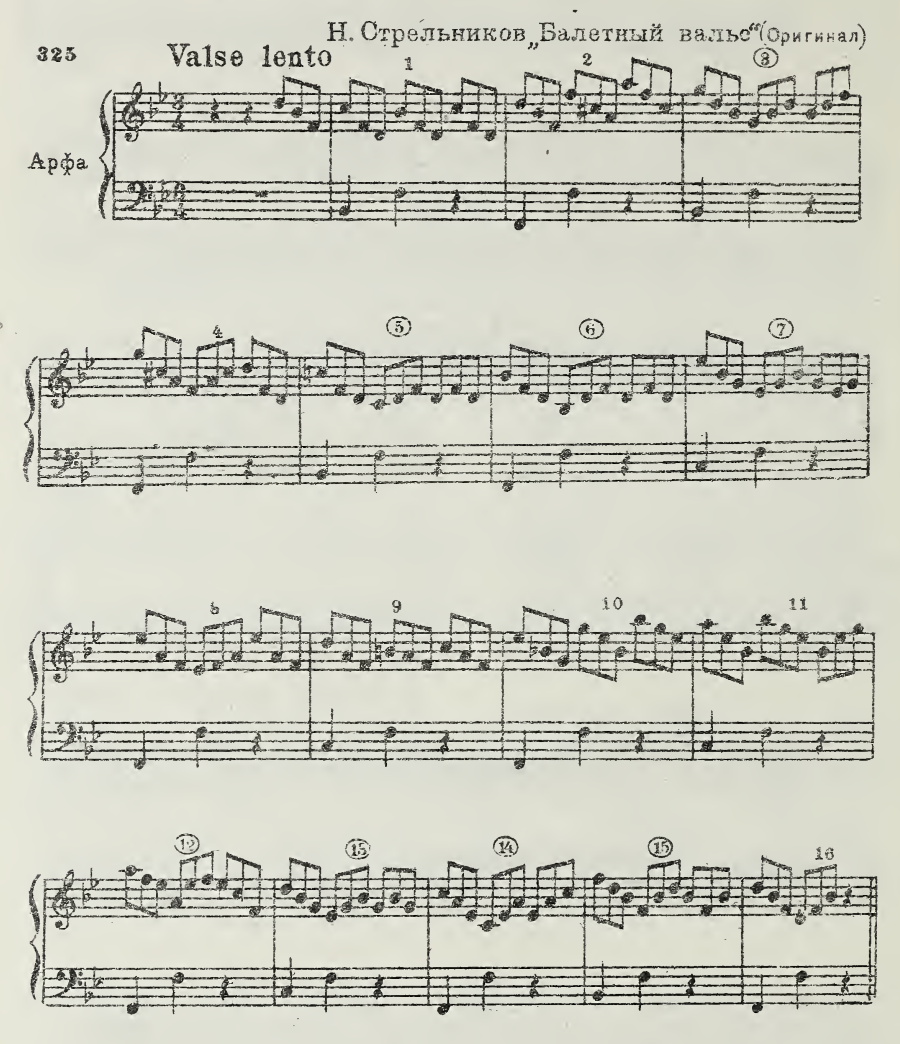
и т. д.

Не нужно думать, судя по этому облегчению, что арфа боится большого числа нот в подобном аккомпанементе. Дело не в количестве, а в удобстве. Если варьировать данный отрывок густыми аккордами, то он вовсе не будет труден, например в таком виде:
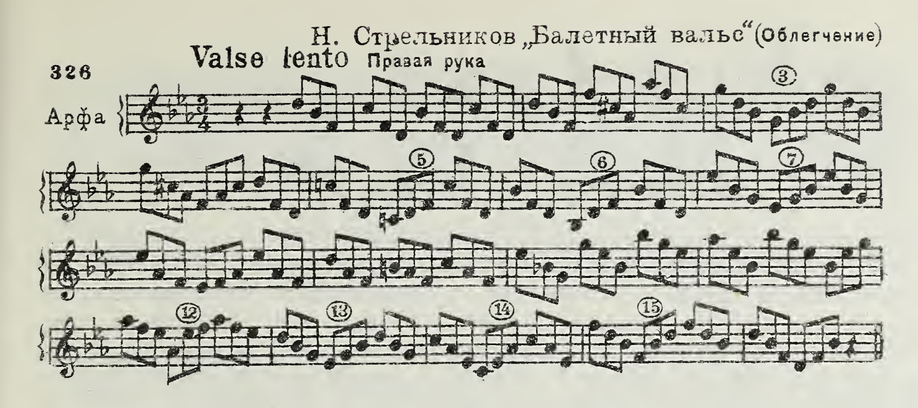


Нечего и говорить, что употребление двух арф в прим. 322 упразднит трудности, порученные одной арфе, и тогда партия может быть исполнена весьма близко к оригиналу.

В быстром темпе неудобны фигурации на одном месте, т. е когда игра производится двумя или тремя пальцами одной руки на коротких интервалах:



В этом отрывке неудобны 3-й, 5-й, 6-й, 7-й, 12-й, 13-й, 14-й и 15-й такты. Облегчение нужно сделать такое, чтобы по возможности участвовали четыре пальца правой руки на протяжении октавы.



Очень неудобны быстрые аккордовые фигурации, нота против ноты, когда они написаны для разных пальцев в правой и левой руках. В следующем примере неудобен также восходящий пассаж тридцать вторыми доминантаккорда в секстах:
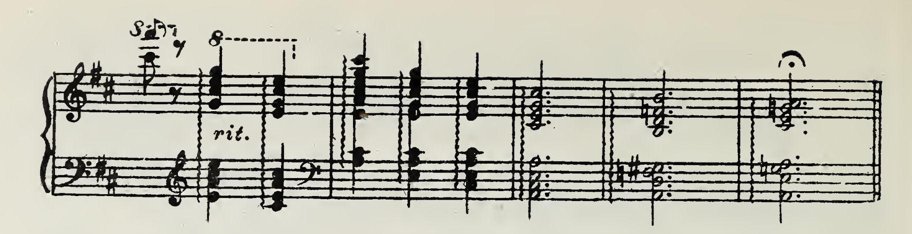
П. Чайковский „Щелкунчик“
каденция (Оригинал)

327 Tempo di Valse

SOLO

Арфа

ff



Ни один арфист в мире не играл и не играет эту каденцию в оригинале. Цабель, очевидно, с разрешения Чайковского, заменил ее своею. Трудно сказать, отчего это произошло, ибо, изменив лишь фигурацию, музыку Чайковского можно было бы оставить неприкосновенной. Помню, когда я предложил одному дирижеру на выбор две каденции—Цабеля или Чайковского, то он ответил: «Творчество Чайковского мне милее». С тех пор, при случае, я всегда играл каденцию Чайковского в следующем облегчении (глиссандо ad libitum в 13-м такте для исполнения не обязательно):

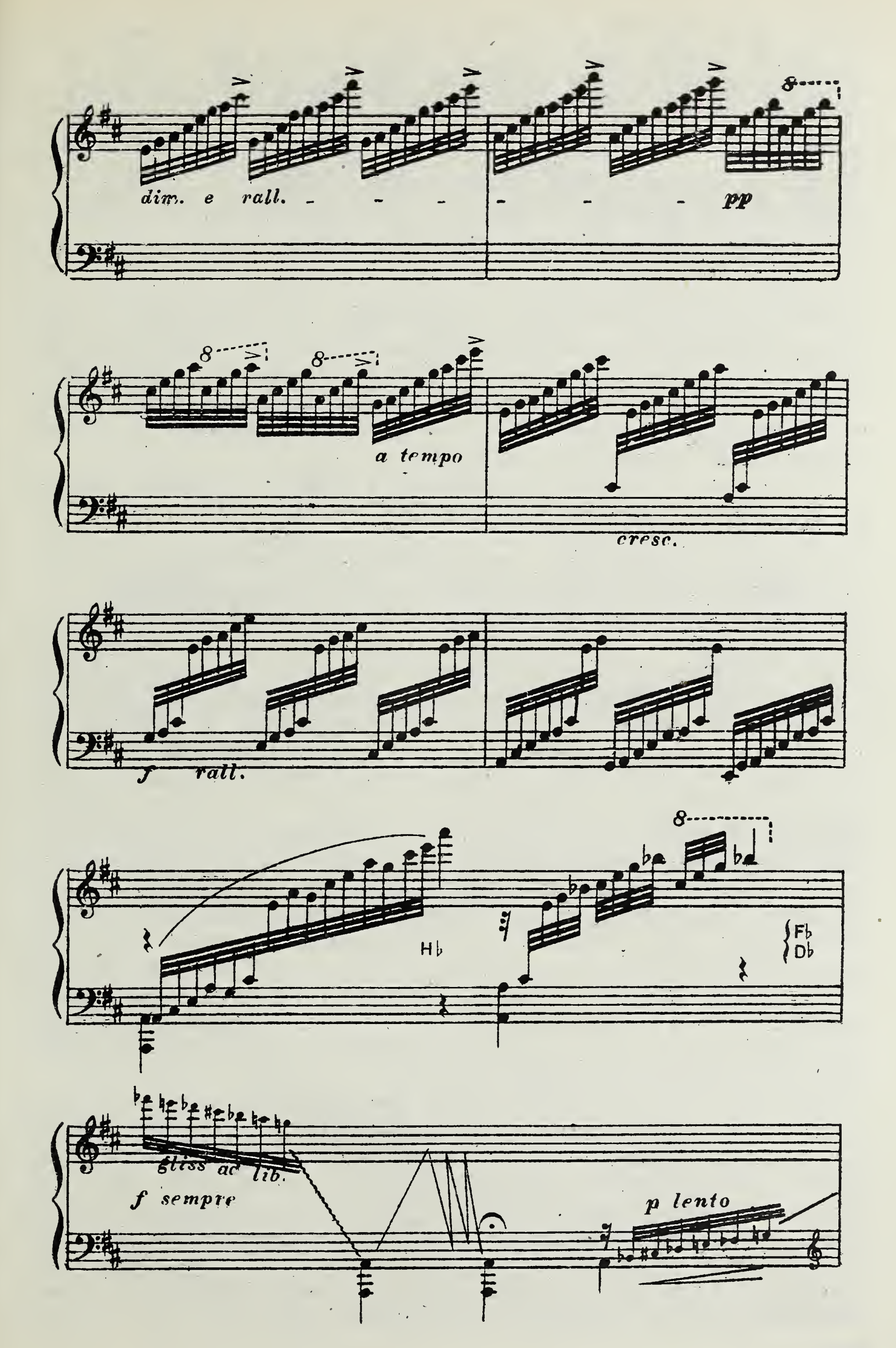
328 **Tempo di Valse** П. Чайковский „Щелкунчик", каденция (Облегчение)
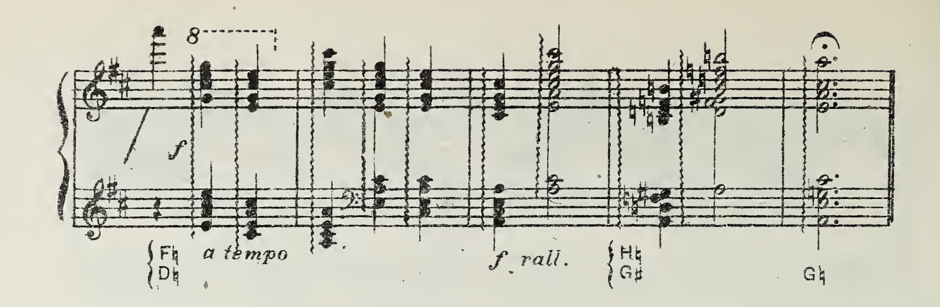
SOLO

Арфа

f

cresc.


dim. e rall.
pp
8
a tempo
cresc.
f rall.
H♭
F♭
D♭
gliss ad lib.
f sempre
p lento



Чайковскому не повезло и с другими его каденциями для арфы в балетах «Спящая красавица» и «Лебединое озеро»: еще при жизни автора они также были заменены Цабелем своими. Возможно, что эта неудача расхолодила Чайковского к арфе, что и явилось, вероятно причиной его отчасти несправедливого отзыва об этом инструменте (см. VI главу).
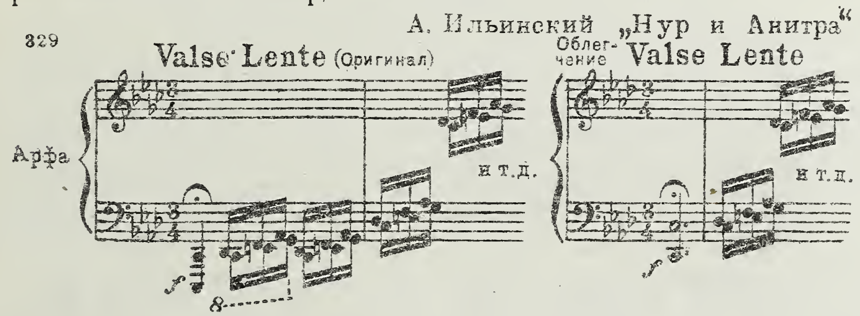
Каденции и балетные вариации для арфы — наиболее уязвимые места в творчестве композиторов. Очень много написал их Р. Дриго,[1] но редко удобные, в силу чего арфисты играли и играют их в переделках и облегчениях. На этой почве случались курьезы. Например, одна из таких вариаций, исполнявшаяся петербургскими арфистами в облегчении, попала в Париж, но тамошние арфисты отказались играть ее. В этом была своего рода загадка, так как в облегченном виде вариация не представляла больших затруднений. Долгое время спустя, когда мне случайно пришлось ознакомиться с оргиналом вариации, я понял в чем дело. Оказалось, балерине пришла в голову фантазия танцовать эту вариацию не в Andante, как написано композитором, а в Allegro. Петербургские арфисты, чтобы одолеть это Allegro, сделали вторичную переделку пьесы, т. е. облегчили то, что уже было ими облегчено раньше. Такие переделки — особый труд без какого-либо вознаграждения, ввиду чего авторы подобных работ оставляют их у себя, но не любят отдавать в общее пользование. Вот почему наши парижские коллеги, получив только оригинал вариации в Andante, уклонились от исполнения его в Allegro для гастролирующей у них русской балерины. Характерно, что Дриго дирижировал в балете более 40 лет, арфа помещалась рядом с его пульпитром, и все же он по каким-то причинам не ознакомился с этим инструментом.

Из этого яркого примера наши композиторы должны сделать такой вывод: ни в коем случае нельзя писать для арфы ответственные соло (каденции, балетные вариации и пр.), не ознакомившись предварительно с возможностями игры на ней. Мне рассказывали, что как-то Ц. Кюи, старый, опытный композитор, на просьбу написать что-нибудь для арфы соло, откровенно отве-

[1] Дирижер в б. Мариинском театре, автор балетов: «Пробуждение Флоры», «Волшебная флейта», «Арлекинада», «Эсмеральда» и др.

тил: «Не могу, так как плохо знаю этот инструмент». Так должны поступать все композиторы, не изучившие арфы. Если же они не примут этот совет к сведению, то не должны по крайней мере пенять на неприятные последствия невыполнения написанного. Проще всего в подобном случае обратиться к помощи опытного арфиста, что советует и Цабель.

Каденции для арфы писали многие композиторы: Римский-Корсаков, Глазунов, Балакирев, Гамерик, Литольф, Тома и пр. Весьма интересны коротенькие каденции ad libitum у Вагнера в «Мейстерзингерах», написанные для Laute (лютня), но порученные а р ф е, в силу чего получается как бы имитация игры маленькой средневековой арфы. Особое пристрастие к ним имел Ильинский, очевидно, очень любивший арфу. Арфные каденции написаны им в сочинениях «Психея», «Бахчисарайский фонтан», «Нур и Анитра» и др.; все они требуют некоторых облегчений, особенно «Бахчисарайский фонтан». В «Нур и Анитре» совершенно неприемлем следующий такт, вместо которого нужно брать просто основание аккорда в октаве:



Каденции Римского-Корсакова для арфы написаны почти всегда в виде глиссандо, поэтому они не представляют больших трудностей. К сведению композиторов и дирижеров нужно однако заметить, что нельзя подобные соло-глиссандо заключать в строгие рамки и требовать буквального их исполнения, иначе игра арфиста выльется во что-то натянутое и неестественное. В качестве примера можно указать на конец III части (Andante) 1-й симфонии Балакирева, буквальное исполнение глиссандо которого крайне неудобное, а в басовом регистре и просто невозможное.

Быть может, читатель поинтересуется: каким же композиторам можно подражать, у кого из них следует учиться? Абсолютно арфные партии очень редки. Не надо забывать, что почти все композиторы—пианисты, поэтому каждая их партия для арфы отзывает пианизмом. Но все же можно указать на некоторых композиторов, которые, за немногими исключениями, писали для арфы просто хорошо, практично, или во всяком случае довольно сносно, например, Глазунов, Римский-Корсаков, Лядов, Бородин, Калинников, Шенк, Сен-Санс, Гуно, Массиэ, Пуччини, Гамерик, Делиб, Григ, Мейербер, Годар и др. Почти у каждого компози-

тора нетрудно найти удачные партии арфы, хотя эта удача в большинстве случаев чисто случайная. Например, у Сен-Санса идеальна партия арфы в оратории «Рождество», точно ее написал арфист, и у него же «Месса», ор. 4 очень трудна и совершенно не в характере инструмента. То же самое можно сказать о Чайковском, погрешности которого в отношении балетных каденций уравновешиваются другими его партиями для арфы. «Ромео и Джульетта», «Манфред», «Франческа да-Римини», «Иоланта», «Мазепа», «Орлеанская дева» и пр., и пр.,—все это, с незначительными облегчениями, вполне исполнимо.

Подводя итог двум последним главам (IV и V), я еще раз напомню молодым композиторам о трех правилах, гарантирующих сочинение более или менее удобных партий для арфы:

1) о разнице между арфой и фортепиано (положение правой руки арфиста противоположно правой руке пианиста);

2) об энгармонизме при внезапных модуляциях, сложных модуляционных переходах и пр.;

3) о применении двух арф: в легких местах—a due, для лучшей звучности, в трудных—divisi, для облегчений.

Из всего вышеизложенного, композитор, надеюсь, не сделает заключения, что партии арфы он должен писать только по приведенным образцам, ни на иоту не уклоняясь в сторону. Такой вывод был бы неправильным. Трудные партии, если они удобны, вовсе не исключаются из практики игры. Чайковский справедливо заметил: «Музыканты нисколько не боятся трудностей, если они «благодарны», т. е. написаны кстати, и притом в характере инструмента». Во всех приведенных примерах я лишь указал степени возможного и невозможного, и если композитор, приняв их к сведению, создаст что-либо новое, оригинальное, но вместе с тем простое и удобное для исполнения, то тем самым блестяще выполнит свои обязанности как в отношении искусства, так и труда арфистов.

ГЛАВА VI

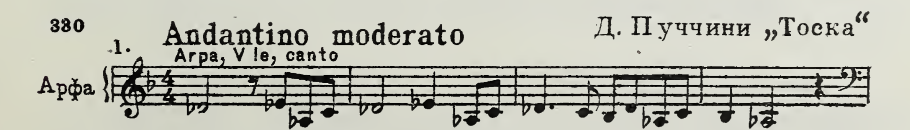
ПРИМЕНЕНИЕ АРФЫ В ОРКЕСТРЕ

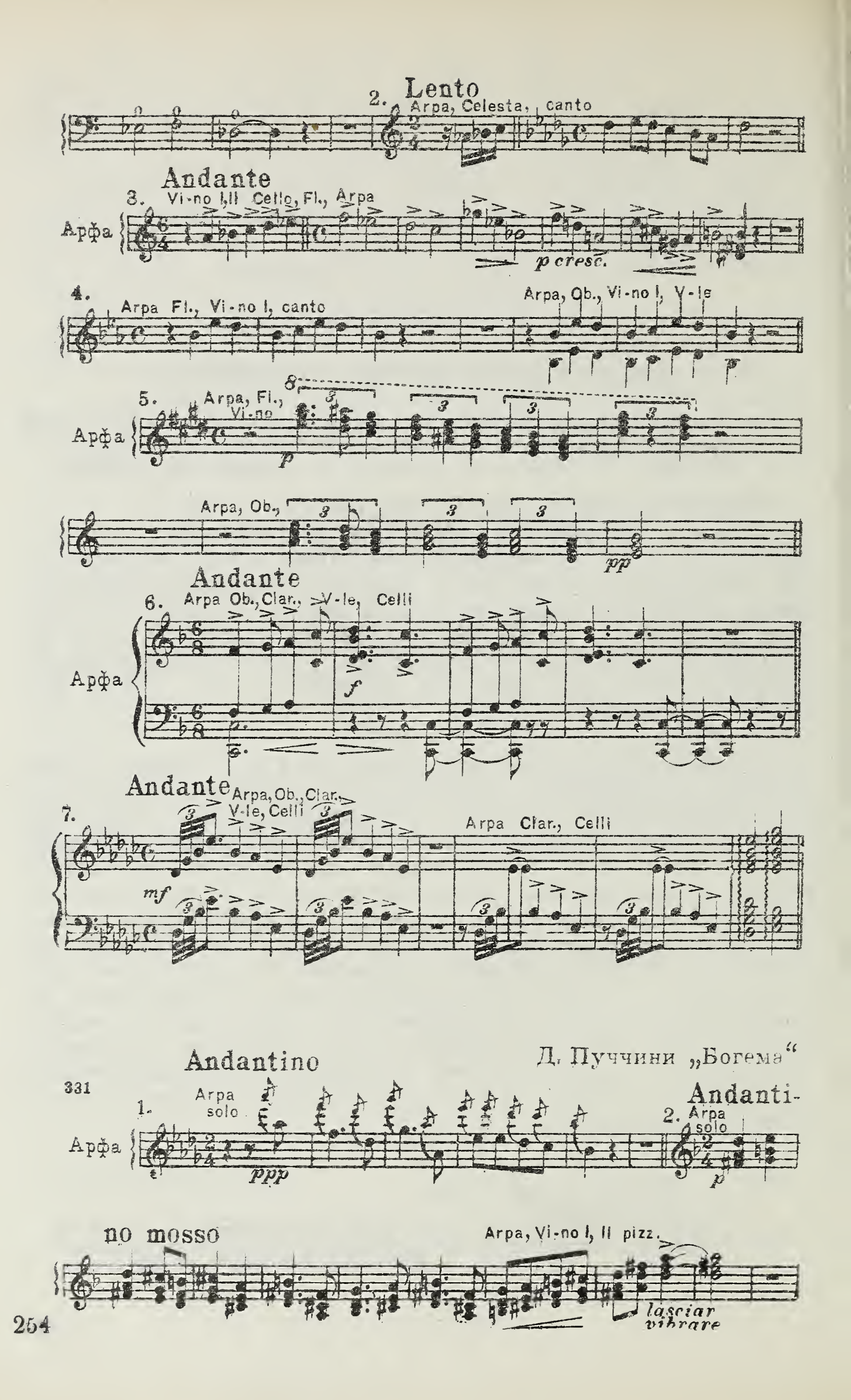
П. Чайковский. Примеры мелодий для арфы. — Ф. Геварт. — Н. Римский-Корсаков. — М. Балакирев. — В. Моцарт. — Л. Бетховен. — Г. Берлиоз. — Д. Мейербер. — М. Глинка. — Р. Вагнер. — К. Дебюсси. – Д. Пуччини.

В одном из своих писем П. Чайковский говорит:

«Отчего я не пишу для арфы? Арфа есть инструмент необычайно красивый по тембру и имеющий свойство поэтизировать внешним образом звучность оркестра. Но она не может быть самостоятельным инструментом, ибо не имеет вовсе мелодических свойств, а лишь исключительно годна для гармонии. Правда, арфисты, как Пэриш-Альварс, пишут для нее фантазии из опер, где и мелодия есть, но это натяжка. Аккорды, арпеджии — вот тесная сфера арфы, следовательно, она годится лишь как аккомпанемент».

Чайковский прав в том отношении, что арфу, конечно, нельзя по певучести сравнивать с такими инструментами, как скрипка, виолончель, флейта и др.; но совершенно отрицать у ней какие бы то ни было «мелодические свойства» — несправедливо. Мнение это не мое, а ряда первоклассных композиторов, доказавших своими произведениями, что взгляд их на арфу противоположен взгляду на нее Чайковского. Например, в операх Пуччини на каждом шагу попадаются фразы для арфы, ничего общего не имеющие с аккомпанементом. Интересно подчеркнуть, что Пуччини, великий итальянский мелодист, без сомнения, своим исключительным музыкальным инстинктом почувствовал бы слабые стороны звучаний арфы; но его творчество говорит как-раз обратное и тем самым утверждает за арфой качества, отрицаемые гениальным русским музыкантом. Вот примеры некоторых мелодий для арфы из пуччиниевских сочинений:




2. Lento
Arpa, Celesta, canto
Andante
3. Vl-no I,II Cello, Fl., Arpa
Арфа
p cresc.
4.
Arpa Fl., Vl-no I, canto
Arpa, Ob., Vl-no I, V-le
5. Arpa, Fl., Vl-no
Арфа
p
Arpa, Ob.,
pp
Andante
6. Arpa Ob., Clar., V-le, Celli
Арфа
f
Andante
Arpa, Ob., Clar., V-le, Celli
7.
mf
Arpa Clar., Celli
Andantino
Д. Пуччини „Богема“
331
1. Arpa solo
Арфа
ppp
Andanti-
2. Arpa solo
p
no mosso
Arpa, Vl-no I, II pizz.
lasciar vibrare

Arpa solo *quasi rit.*

a tempo

3. **Andantino**

Arpa Fl. I, II

pp

rall.

4. Arpa solo
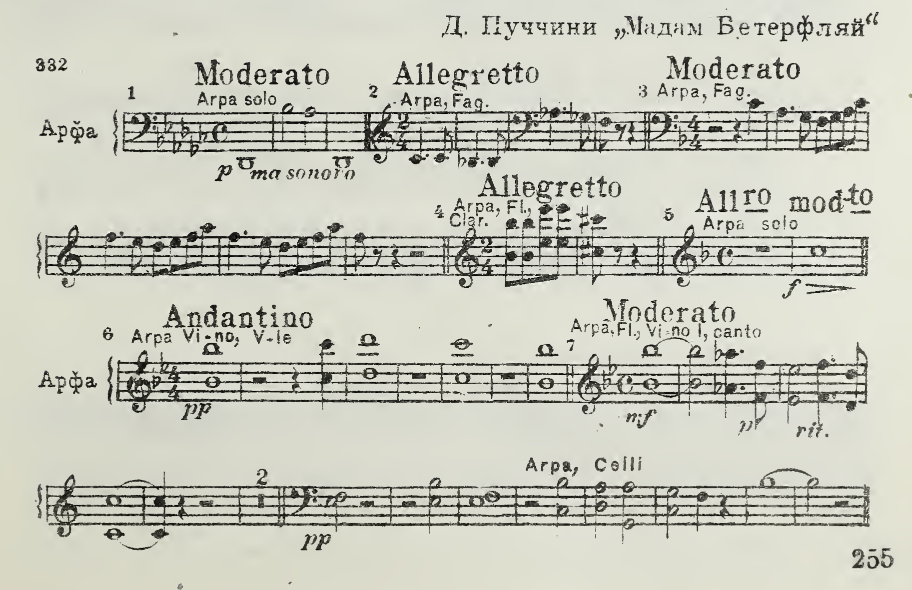
5.

Arpa Ob., canto

Арфа

6. Arpa Fl. I, II

ppp



8 Arpa, Fl., Clar.

Арфа

pp

9 Allegretto

Arpa, Ob., Fl.

10 Moderato

Arpa solo

Арфа

Arpa, Vl-no II
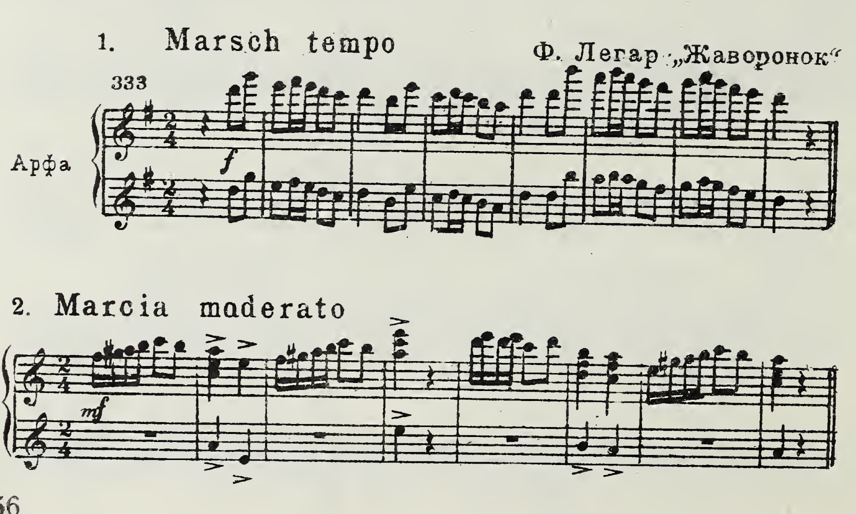
Arpa, Fl., V-le
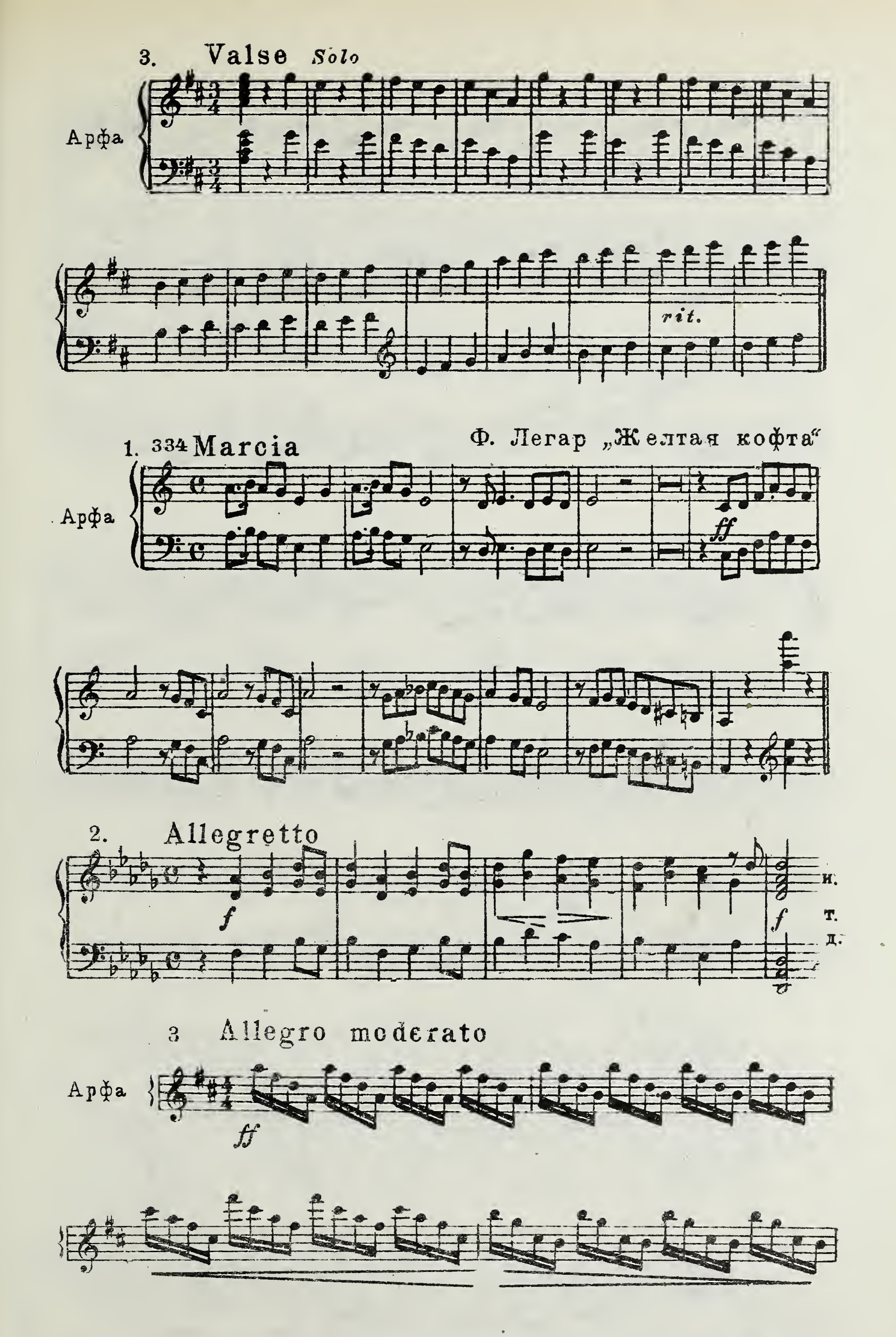
11 Arpa, V-le

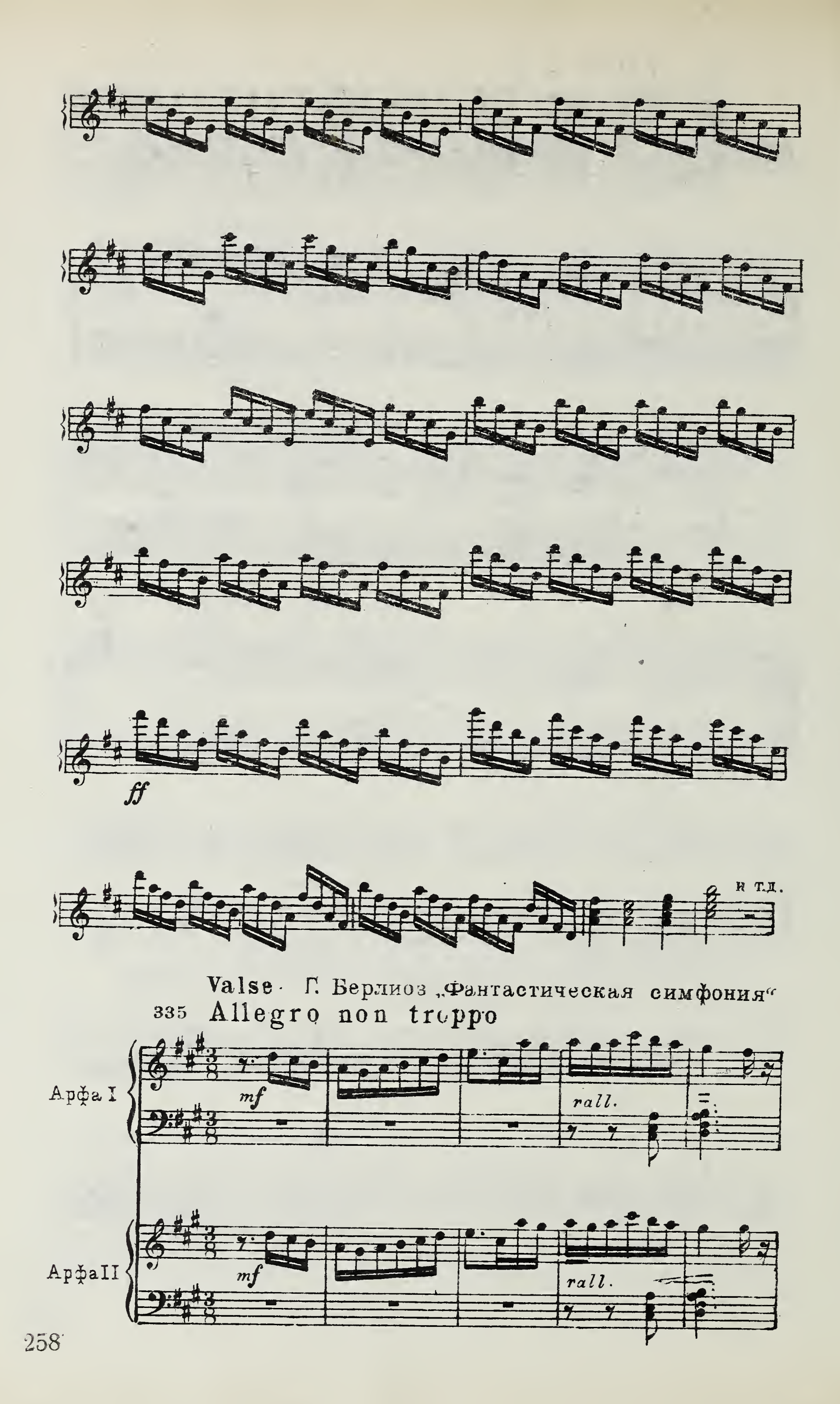
12 Arpa, Fl., Ob., Fag., струнный квартет

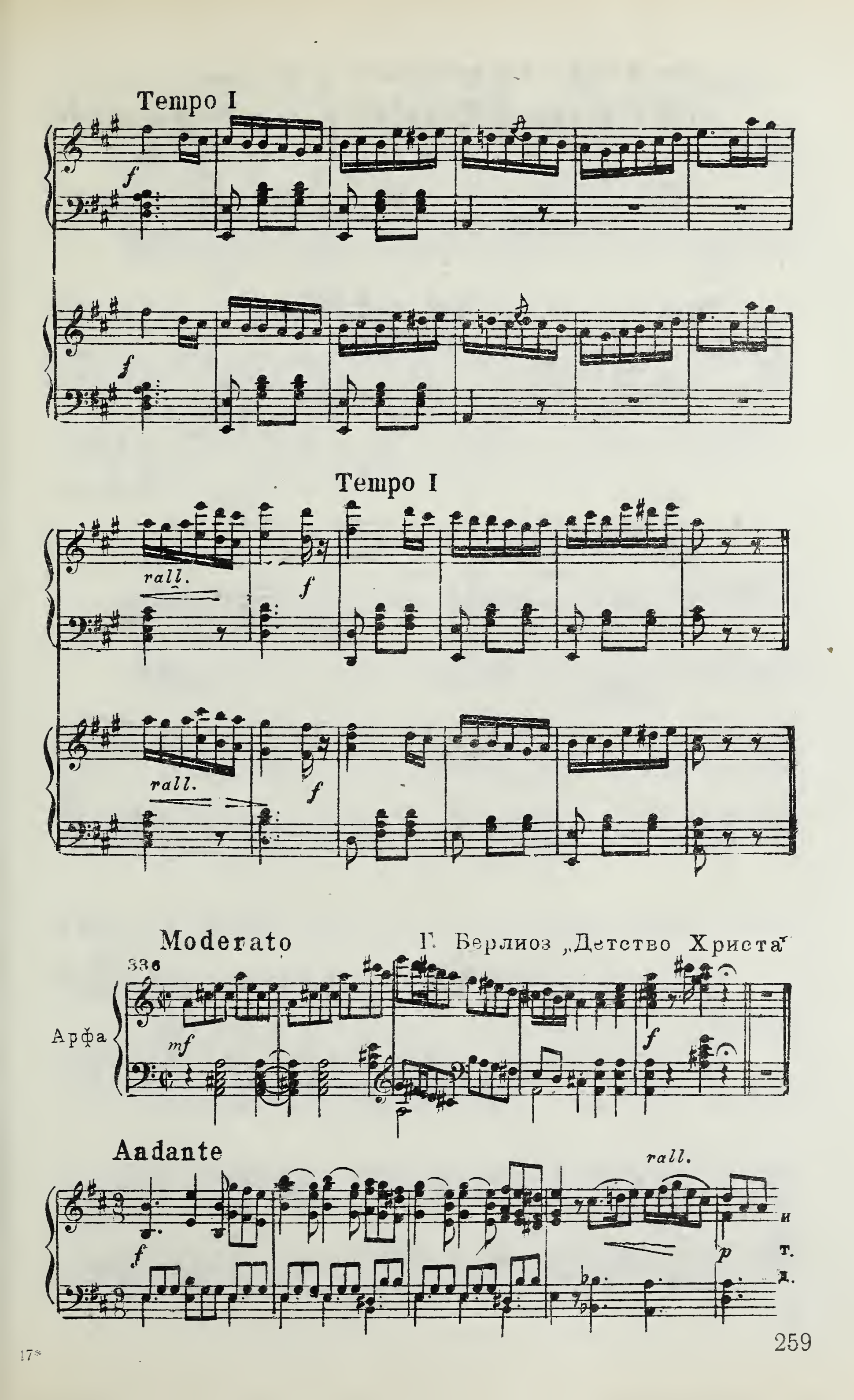
pp

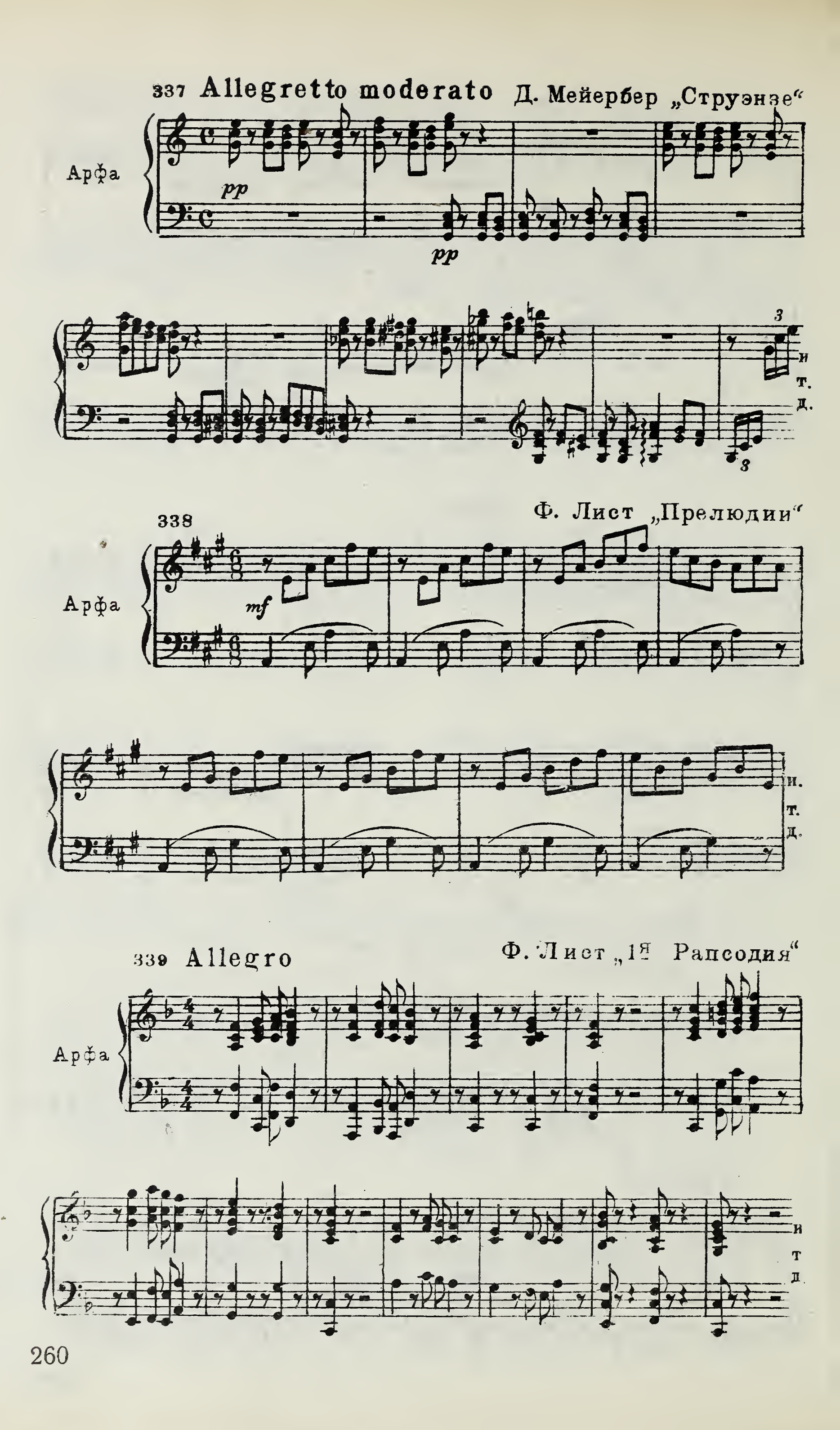
Кроме Пуччини, мелодии для арфы находим в произведениях и других композиторов. Особенно их много у Легара:




3. Valse Solo
Арфа
rit.
1. 334 Marcia
Ф. Легар „Желтая кофта"
Арфа
ff
2. Allegretto
f
f
3 Allegro moderato
Арфа
ff


ff
и т.д.
Valse · Г. Берлиоз „Фантастическая симфония"
335 Allegro non troppo
Арфа I
mf
rall.
Арфа II
mf
rall.


Tempo I
Tempo I
rall.
rall.
Moderato
Г. Берлиоз „Детство Христа"
336
Арфа
mf
Aadante
rall.
и т. д.


337 Allegretto moderato
Д. Мейербер „Струэнзе"
Арфа
pp
pp
и т. д.
338
Ф. Лист „Прелюдии"
Арфа
mf
и. т. д.
339 Allegro
Ф. Лист „1я Рапсодия"
Арфа
и т д

К. Рейнеке „Король Манфред“

340 Adagio

Арфа

и т. д.

К. Сен-Санс „Серенада“

341 Allegretto

8

Арфа

p

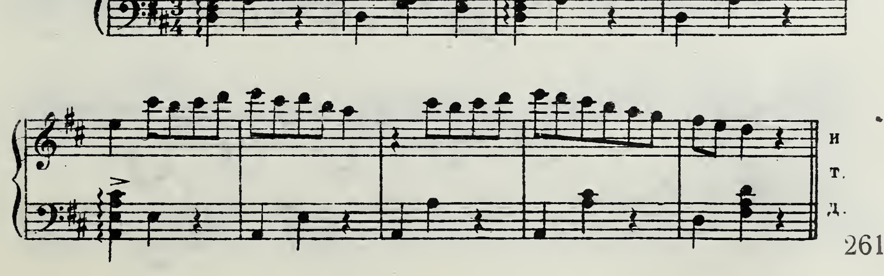
и т. д.
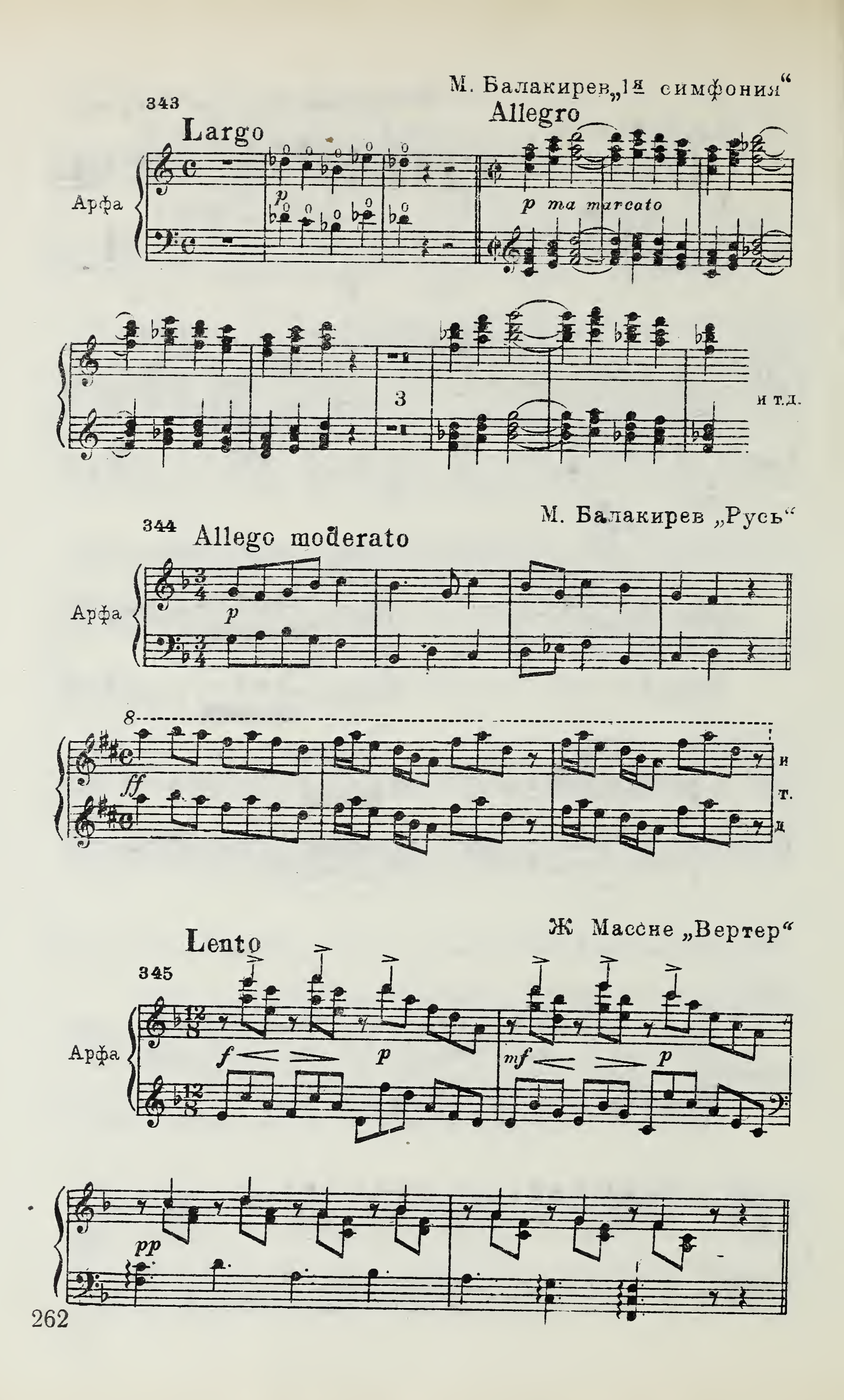
А. Даргомыжский „Каменный гость“ Инстр(Римского-Корсакова)
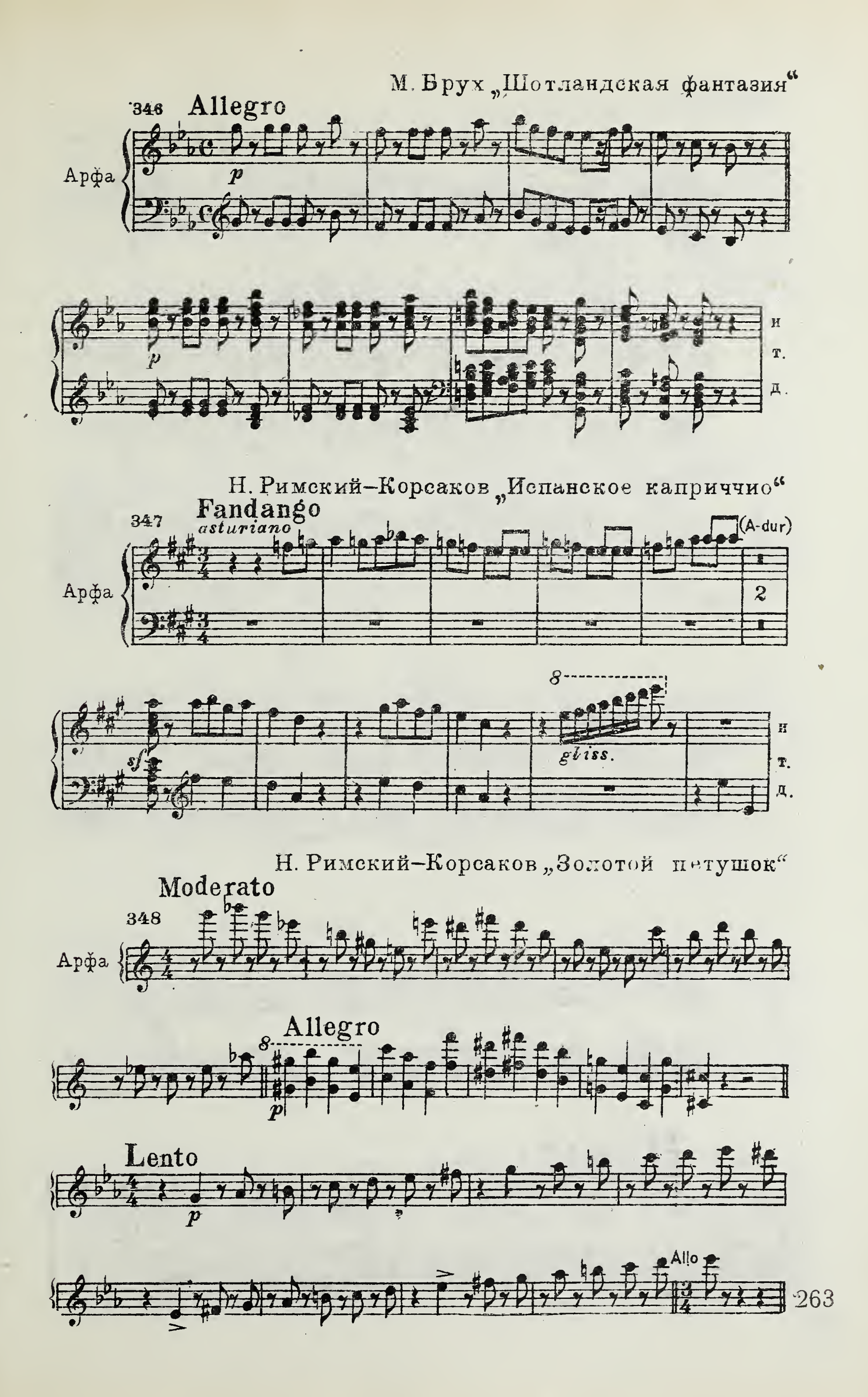
342 Allegro

Арфа

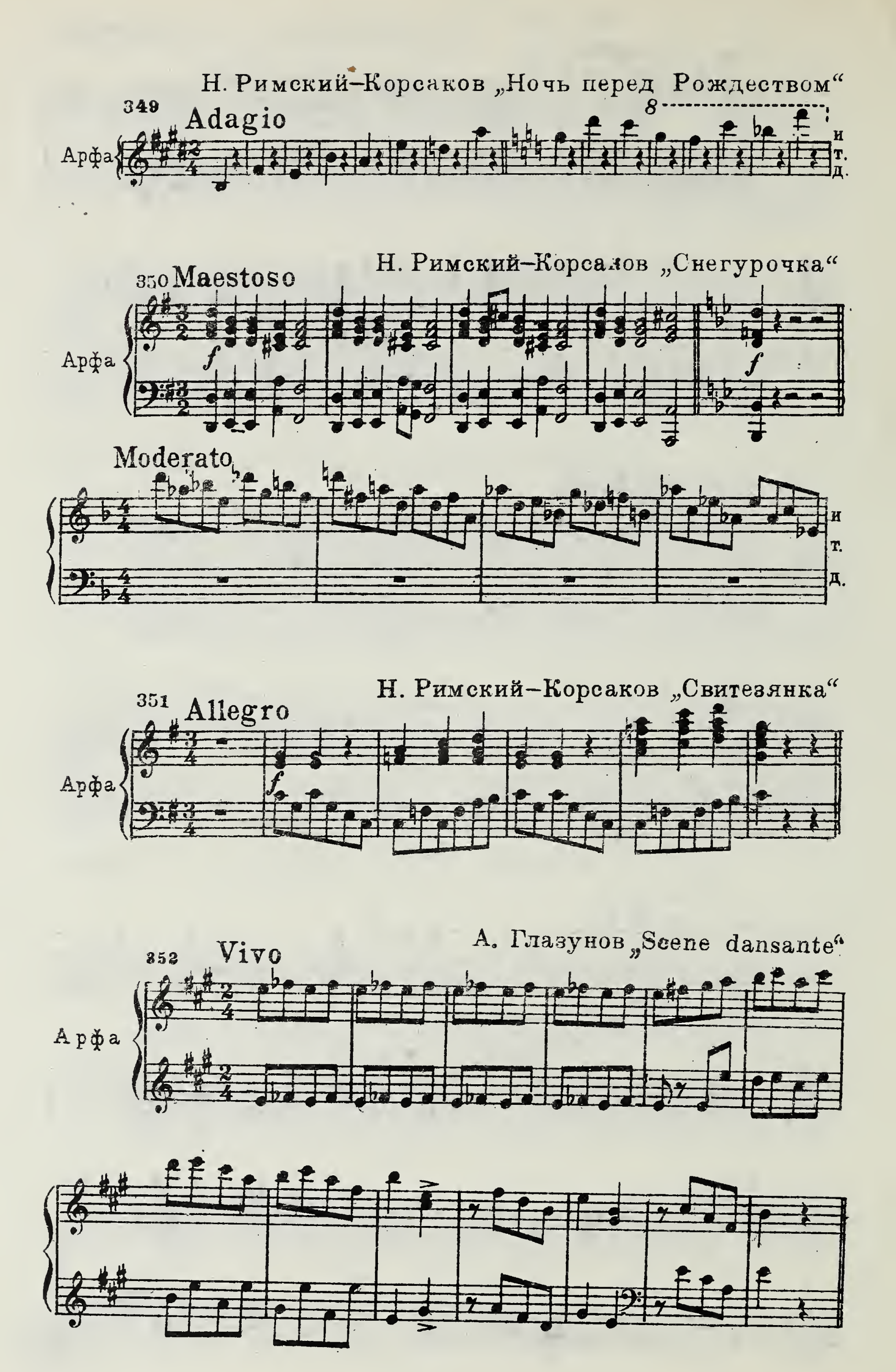
f




М. Балакирев „1я симфония"
343
Largo
Allegro
Арфа
p
p ma marcato
и т.д.
3
344 Allego moderato
М. Балакирев „Русь"
Арфа
p
8
ff
и т. д
Lento
Ж Массне „Вертер"
345
Арфа
f
p
mf
p
pp

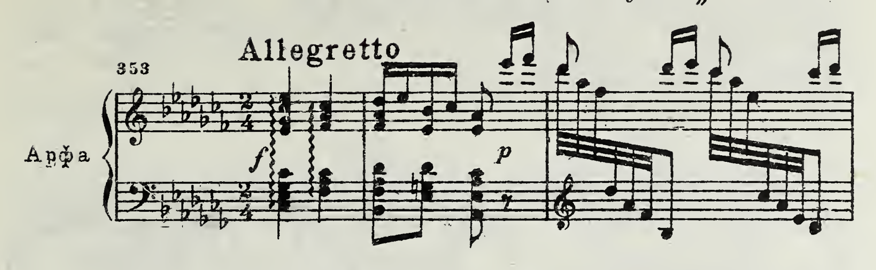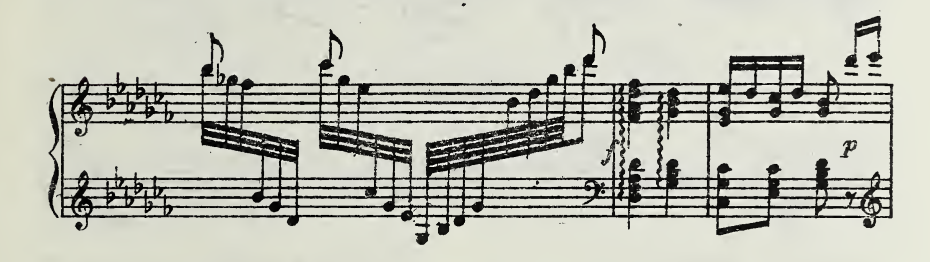


М. Брух „Шотландская фантазия"
346
Allegro
Арфа
p
и т. д.
Н. Римский-Корсаков „Испанское каприччио"
Fandango
347
asturiano
(A-dur)
2
sf
8
gliss.
и т. д.
Н. Римский-Корсаков „Золотой петушок"
Moderato
348
Арфа
Allegro
8
p
Lento
p
Allo
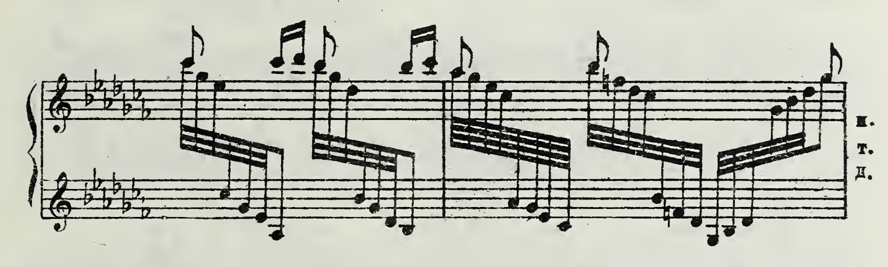


Н. Римский-Корсаков „Ночь перед Рождеством"
349
Adagio
Арфа
8
и т. д.
Н. Римский-Корсаков „Снегурочка"
350 Maestoso
Арфа
f
Moderato
и т. д.
Н. Римский-Корсаков „Свитезянка"
351 Allegro
Арфа
f
А. Глазунов „Scene dansante"
352 Vivo
Арфа

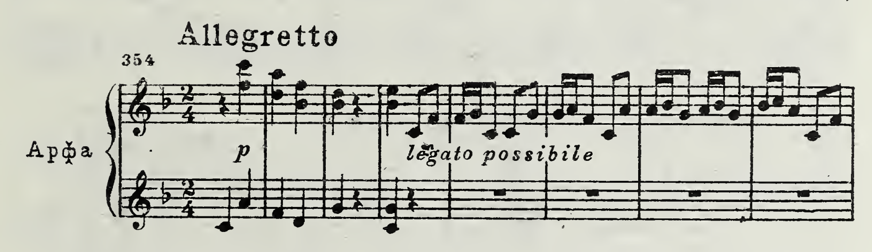
А. Глазунов „Раймонда“

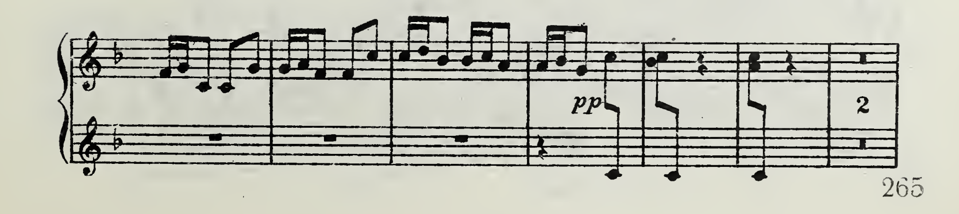


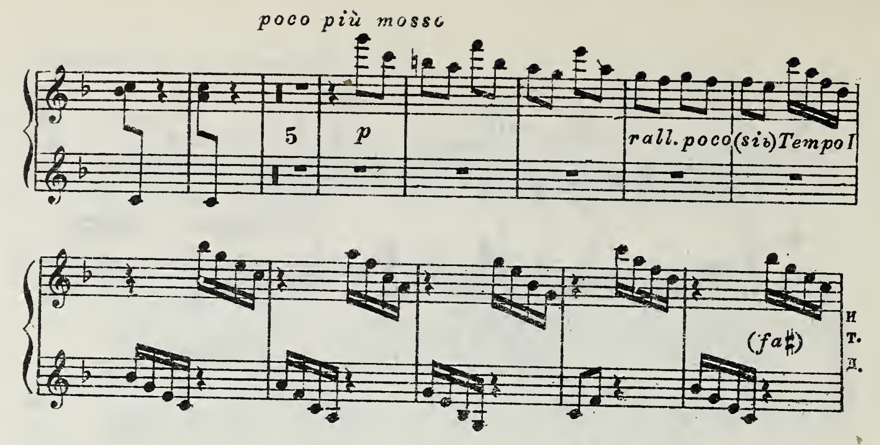




А. Глазунов „Раймонда“







М. Мусоргский „Пляска персидок"

355 Vivo Meno mosso

Арфа

1 1 1

Moderato
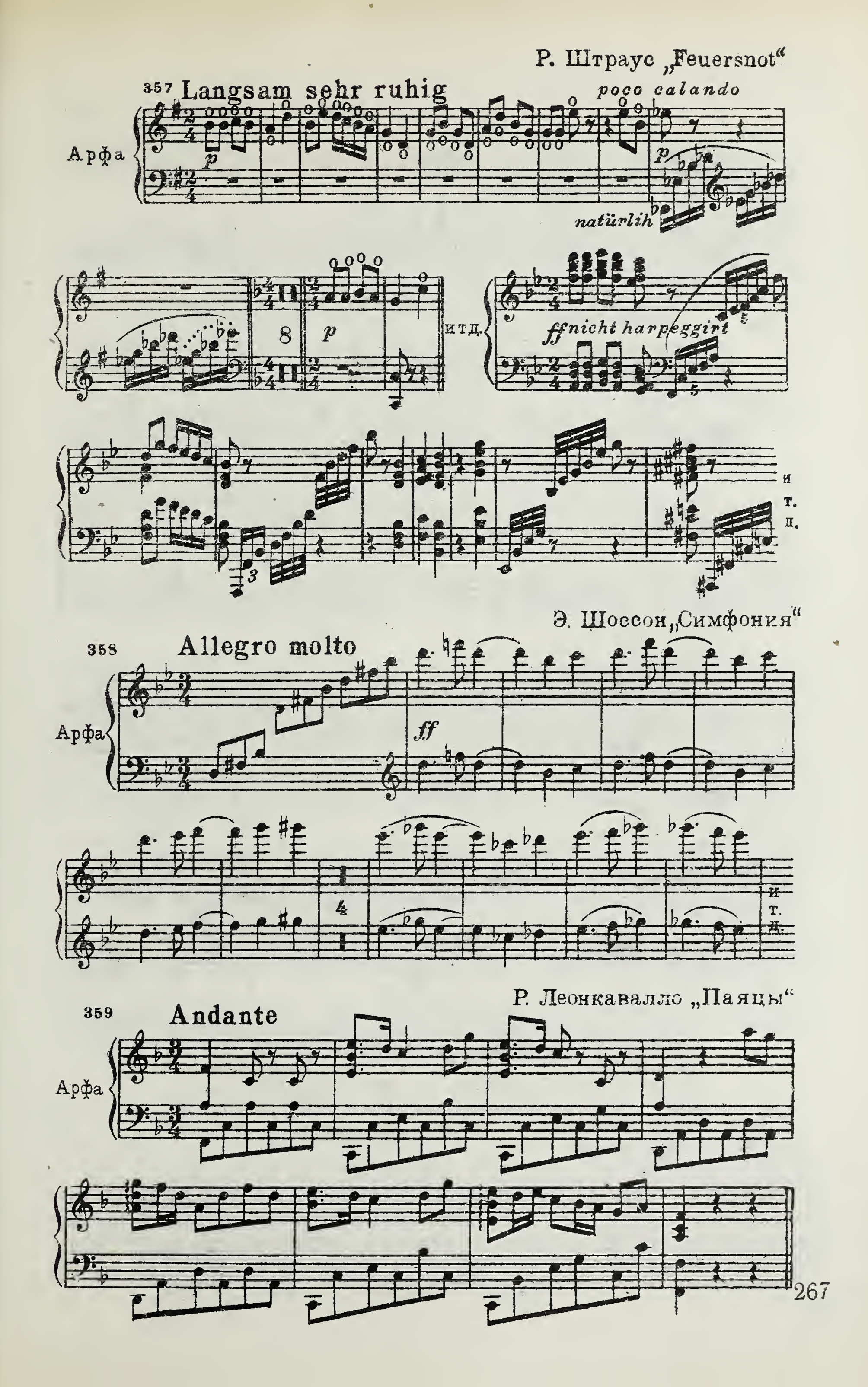
Р. Вагнер „Мейстерзингеры"
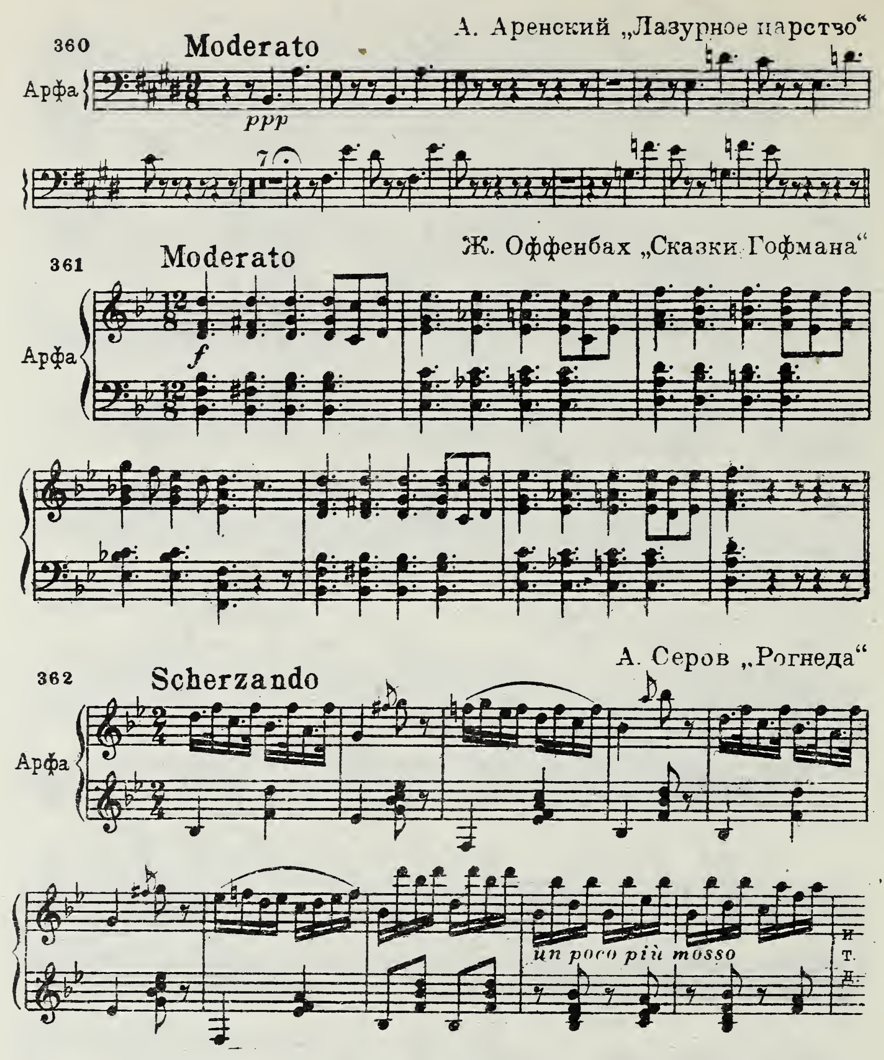
356

Арфа

p più p p dolce cresc. mf p f f dim. p pp

и т. д.
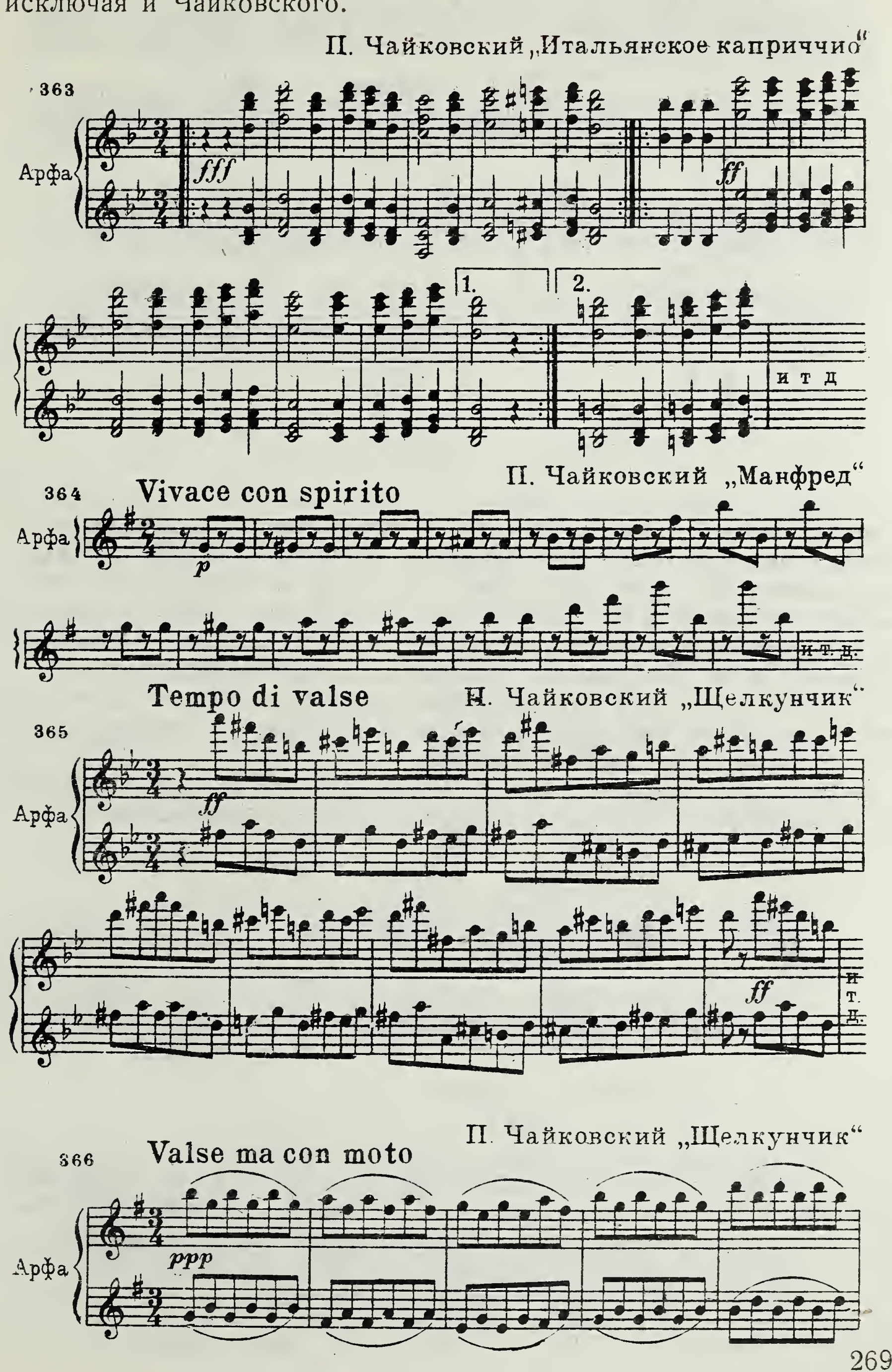

Р. Штраус „Feuersnot“
357 Langsam sehr ruhig
poco calando
Арфа
p
natürlih
8
p
итд.
ff nicht harpeggirt
5
3
и т. д.
Э. Шоссон „Симфония“
358 Allegro molto
Арфа
ff
4
и т. д.
Р. Леонкавалло „Паяцы“
359 Andante
Арфа
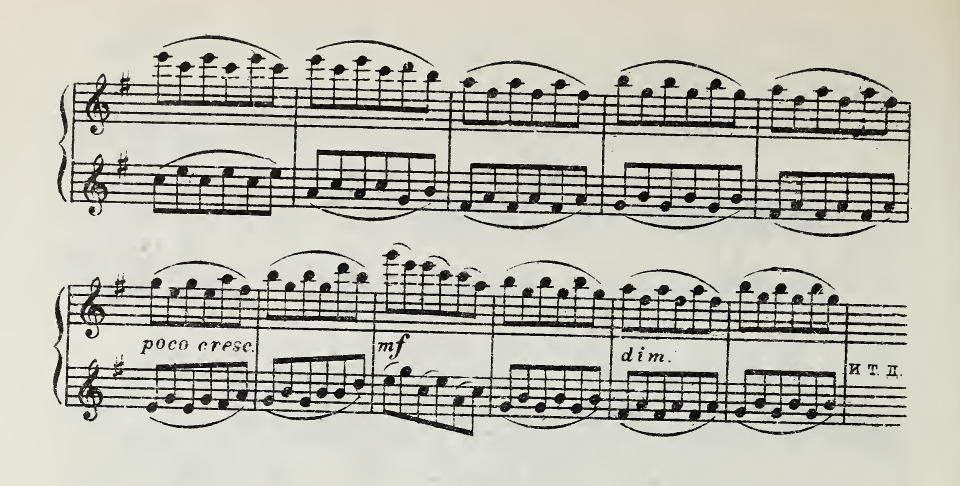


Мелодию для арфы см. также в примерах: 20 (Вебер—Берлиоз), 21 (Стрельников), 22 (Легар), 23, 24, 50, 59, 70, 210, 242 (Пуччини), 25, 28 (Бизе) 209, 249 (Сен-Санс), 30 (Моцарт), 32, 49, 243, 306 (Римский-Корсаков), 34 (Мейербер), 142 (Лист), 144 (Тома), 206 (Глинка), 207 (Даргомыжский), 208 (Верди), 264 (Шабрие), 307 (Глазунов) и мн. др.

Все эти кусочки мелодий показывают, что композиторы не пользуются арфой для больших мелодических периодов, но для коротких—сколько угодно. Я, конечно, ограничился здесь лишь случайными примерами, но без преувеличения можно сказать, что

такие отрывки мелодических фраз или фигураций мелодического характера для арфы можно найти у любого композитора, не исключая и Чайковского.
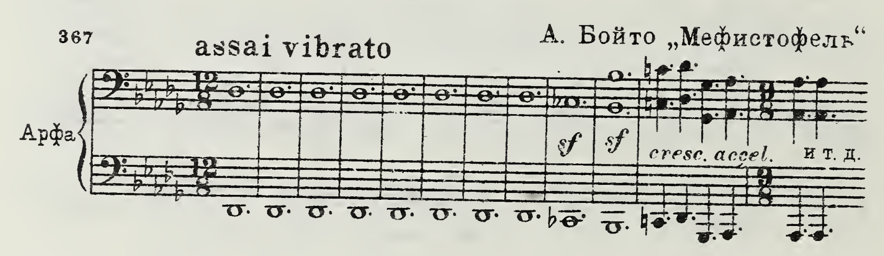




Очень интересно пишет о звучности арфы Ф. Геварт:

«Из всех разнообразных звучностей, которыми располагает современный европейский оркестр, ни одна не производит более определенного впечатления, чем арфа. Преобладающий характер ее звуков идеальный, невещественный. Звуки арфы уносят нас далеко от бурного водоворота земных страстей в те светлые области, где царит мир, тишина, могущество и величие. Они служат для выражения восторга, экстаза, энтузиазма... вызывают в нас представление о триумфе, славе и великолепии.[1]

...Хотя тембр арфы отличается замечательной однородностью, тем не менее на крайних пунктах ее скалы, состоящей более чем из шести октав, она имеет довольно большую разницу.

Струны предпоследней низкой октавы (от ut♭ до ut♭) отличаются звучностью полной и в то же время сладостной и таинственной»:
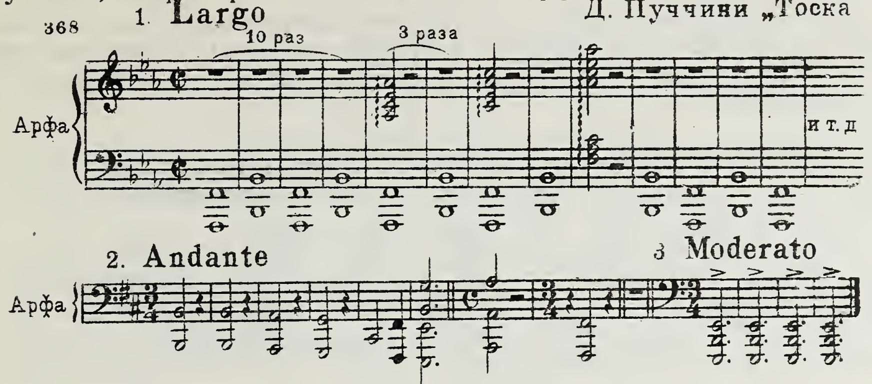
367



Геварт прав: такое употребление не только предпоследней октавы, но и контроктавы — наиболее практическое. Фигурация на басах арфы, как мы уже знаем, невозможна, поэтому целесообразно пользоваться низким регистром ее именно в по-
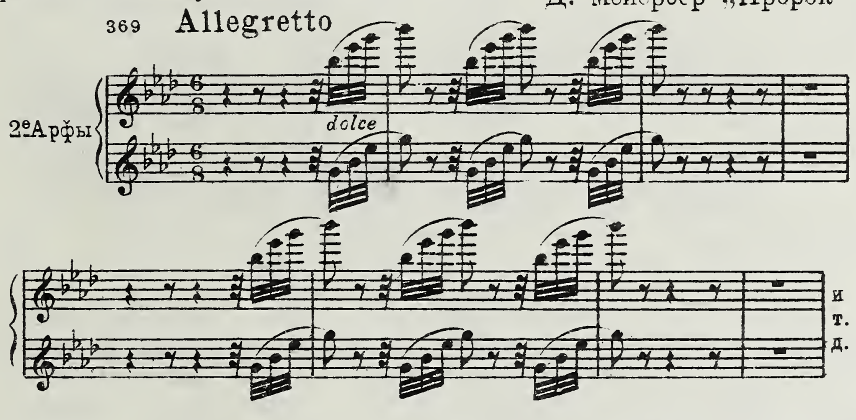
[1] Точно такое же впечатление производили на древних их струнные инструменты: цитра и лира, ближайшие родственники арфы. См. мою «Histoire de la musique de l'antiquité», т. I, стр. 36., т. II, стр. 472» (прим. Геварта).
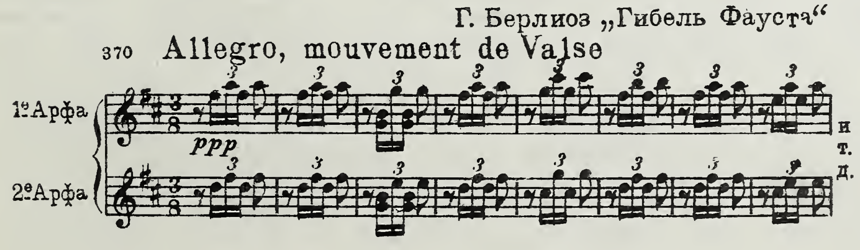
добном роде. Звук при этом получается сравнительно сильный и долго не затихающий. Опытным композиторам это известно, и Пуччини, например, имеет к басам на арфе особое пристрастие:



Много таких примеров имеется у Пуччини и в других его операх — «Богеме» и «Мадам Беттерфляй».

«Звуки высокого регистра, — говорит Геварт, — имеют характер кристаллического лучезарного, блеска, который вызывает представление о блестящих празднествах, великолепных пирах, залитых светом, или же переносят нас в чудный волшебный мир»:





Державин в своих «Рассуждениях о лирической поэзии», в которых имеется целая глава об опере, между прочим также пишет:

«Нигде не можно лучше и пристойнее воспевать высокие сильные оды, препровожденные арфою в бессмертную память героев отечества и в славу добрых государей, как в опере на театре. Вот истинное поприще оперы!..»

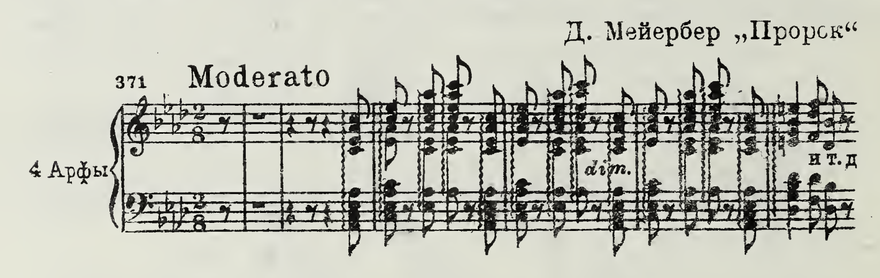
Нечего и говорить, что в наше время советские композиторы, обогащенные опытом прошлого, имеют все возможности использовать великолепную звучность арфы.

К сожалению, Шостакович в опере «Нос» низводит арфу до чисто физиологических звуков: в то время, когда тромбон рисует что-то далекое от эстетики, композитор поручает арфе короткие глиссандо в контроктаве, которые, очевидно, должны изображать урчание в желудке пробуждающегося от сна майора Ковалева.

Вот что пишет еще об арфе Геварт.

«Чем больше арф в оркестре, тем сильнее эффект, ими производимый; ничто не может сравниться с красотою звука нескольких арф, если они употреблены умело. Кто не помнит того грандиозного впечатления, которое произвело следующее вступление, исполняемое четырьмя арфистами на первых представлениях «Пророка»:

Д. Мейербер „Пророк"



«Если композитор написал только одну партию арфы, то капельмейстер обязан распорядиться, чтобы ее играли не менее двух музыкантов, исключение может быть допущено только в том случае, когда согласно пьесе предполагается, что певец на сцене должен сам аккомпанировать своему пению. Для арф обыкновенно пишут две партии, из которых каждую должны исполнять два музыканта; такая комбинация дает композитору все желаемые ресурсы. Впрочем в наше время[1] развивается инструментальная роскошь: так, Вагнер пишет шесть партий арф в финальной сцене «Rheingold'а во время кортежа богов, шествующих в Валгаллу по радуге, подобно гигантскому мосту, переброшенному с земли на небо».

[1] Курс инструментовки Геварта, изд. 1885 г.

Композитор Гамерик пошел еще дальше: в своей партитуре «Гимн миру» он требует 14 арф.

Геварт—большой поклонник арфы. Ему нравится даже то, что на взгляд арфиста—нехорошо. Описывая, например, малый кларнет in rè, он говорит: «Этот тембр органного регистра doublette прекрасно гармонирует с треском (crépitement) высоких струн арфы».

Для желающих применять арфу в оркестре, большую ценность имеют сообщения о ней мастера инструментовки Римского-Корсакова, которого у нас в этом отношении ставят на одну линию с Берлиозом. Об арфе он пишет следующее:
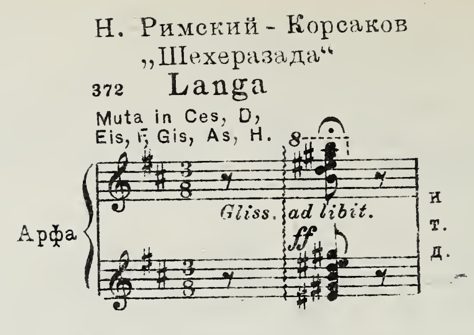
«В качестве оркестрового инструмента арфа (Arpa) представляет собою инструмент почти исключительно гармонический и аккомпанирующий. Бóльшая часть партитур включает лишь одну партию арфы; в последнее время однако все чаще и чаще встречаются партитуры с двумя, а изредка и с тремя партиями арф, от времени до времени соединяющимися в одну.

Примечание. Полные и богатые оркестры содержат по 3 и по 4 арфы. Партитуры моих опер: «Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже» и «Золотой петушок» рассчитаны на 2 партии арф, а партитура оперы-балета «Млада» — на 3.

Главное назначение арф — исполнение аккордов и их фигураций... Аккорды арфы, взятые в ее средних и низших октавах, звучат несколько протяжно, замирая лишь мало-по-малу. При смене гармоний исполнитель обыкновенно прекращает излишнее звучание аккорда, прикладывая к струнам руку. При быстрой смене аккордов такой прием оказывается неприменимым, и звуки рядом стоящих аккордов, смешиваясь одни с другими, могут образовать нежелательную какофонию. По той же причине ясное и отчетливое исполнение более или менее быстрых мелодических рисунков является возможным лишь в верхних октавах арфы, звуки которых более коротки и сухи...

Совершенно особым техническим приемом игры является glissando... При гаммообразных glissando вследствие известной продолжительности звучания каждой струны получается какофоническое смешение звуков, поэтому применение таковых, как эффекта чисто-музыкального, требует одних верхних октав звукоряда арфы при условии полного piano, причем звучание струн получается мало продолжительное и достаточно отчетливое; применение же гамм glissando в forte при участии нижних и средних струн может быть допущено лишь как эффект музыкально-декоративный. Glissando на энгармонически настроенных септ-и нонаккордах встречается чаще и, не требуя выполнения вышеприведенных условий, допускает всевозможные динамические оттенки».

В оркестровой работе мне неоднократно приходилось сталкиваться с Римским-Корсаковым, и, к сведению товарищей арфистов и дирижеров, могу сказать, что он не любил, когда арфисты чрезмерно нарушали обозначенные им пределы глиссандо. Необходимо отличать короткие глиссандо от длинных. Например:



Кажется, ясно, что это глиссандо должно быть исполнено в указанных автором хотя бы приблизительных границах, однако мне случалось слышать, как исполнитель на арфе, не останавливаясь на *E* первой линейки скрипичного ключа, со спокойной душою прогуливался до первой линейки басового *G*, беря последнее удвоенным контроктавой. Автор именно просил, чтобы это глиссандо исполнялось без заезда ниже скрипичного *E*. Кстати, несколько слов о каденциях глиссандо Римского-Корсакова вообще. В «Испанском каприччио» первая часть каденции арфы должна быть сыграна в строгом ритме (у автора даже такты размечены пунктиром), с акцентом и должным задержанием на 1-й и 4-й восьмых; глиссандо второй части нужно начинать forte, играть несколько раз ad libitum и к концу, кверху обязательно сделать замедление и pianissimo, как указано в партии. Таково желание автора. Некоторые современные арфисты играют эту каденцию совершенно произвольно: первую часть мажут, а вторую кончают fortissimo. Так исполнять ее нельзя. В однообразной звучности глиссандо, конечно, трудно заметить и выделить какую-либо отличительную черту, ибо все они похожи одно на другое. Следовательно, в распоряжении арфиста остается лишь тщательное исполнение их с указанными автором динамическими оттенками. Поясню это примером. Глиссандо-соло в конце оперы «Снегурочка» написано на том же уменьшенном септаккорде, что и в конце «Царской невесты». Несмотря на это, какая разница в положении главных действующих лиц этих двух произведений! В первом — сказка, фантазия, таяние Снегурочки от жарких лучей солнца; во втором — жизнь, реальность, сумасшествие Марфы. Каденцию «Снегурочки» автор начинает forte и к концу низводит до pianissimo. Мне кажется, еще лучше начинать ее piano, в середине дойти до fortissimo, и, наконец, съехать кверху до полного pianissimo. Это оставило бы известное впечатление, не говоря уже о том, что символизировало бы все недолговечное существование сказочной девушки: неведомое рождение ее в глухом бору, вспышку в ее сердце человеческих страстей в то время, когда она приютилась у берендеев, и смерть ее в момент познания любви. Каденция «Царской невесты» должна быть резче, ближе к жизни, т. е. ее следует исполнять forte как в начале, так и в конце; forte между прочим является здесь

контрастом тому piano, которым начинается этот эпизод в мелодии кларнета, и подобной динамикой как бы подчеркивается трагизм состояния Марфы. Конечно, опера имееет свои условности, но исполнителю нужно разбираться во всем этом очень внимательно.

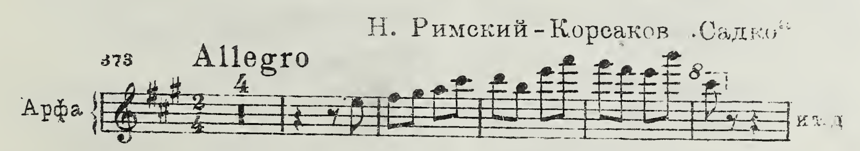
Некоторые дирижеры требуют от арфы игру forte при громе тромбонов и труб, думая, что при таком шуме она должна быть слышна. Это заблуждение. По поводу этого Римский-Корсаков пишет:

«Нежно поэтический тембр арфы способен к всевозможным динамическим оттенкам, но не имеет значительной силы, поэтому требует от оркестратора весьма осторожного обхождения, и только при трех или четырех арфах в унисон может бороться с некоторым forte всего оркестра. При glissando получается значительно бо́льшая сила звучности, в зависимости от быстроты его исполнения. Флажолетные звуки очаровательного волшебно-нежного тембра имеют весьма слабую звучность и могут быть применяемы только в piano. В общем, подобно pizzicato, арфа инструмент невыразительный, но красочный».

Римский-Корсаков относит арфу к «щипковой» группе инструментов, причисляя сюда игру Viol. I, Viol. II, V-le, V.-celli и C.-bassi в тех случаях, когда они обходятся без смычка, т. е. исполняют pizzicato. В этом смысле, говоря о «соединении тембров», он дает несколько пояснений и нотных примеров.

«Что же касается до щипковой и звенящей групп, то при соединении их с группами долгозвучных, тембры их оказывают следующее взаимодействие: духовые группы, деревянная и медная, усиливают и как бы уясняют звучность pizzicato, арфы, литавр и звенящих инструментов, последние же как бы обостряют и отчеканивают звуки духовых. Соединение щипковых и звенящих со смычковою группой менее слитное, и тембры тех и других звучать раздельно. Соединение же щипковой группы с ударной и звенящей всегда тесное и благородное в смысле усиления и уяснения обеих групп. Pizzicato всей смычковой группы («большое pizzicato» или «tutti pizzicato», как называет Римский-Корсаков), иногда при участии арф и пианино образует в некоторых случаях особого рода своеобразное частное tutti, для большей силы звучности связываемое с участием духовых. Сила средняя, блеск значительный».

(Автор выписывает кусочек партитуры с участием оркестра, хора, Садко (пение) и арфы. Привожу только арфу).
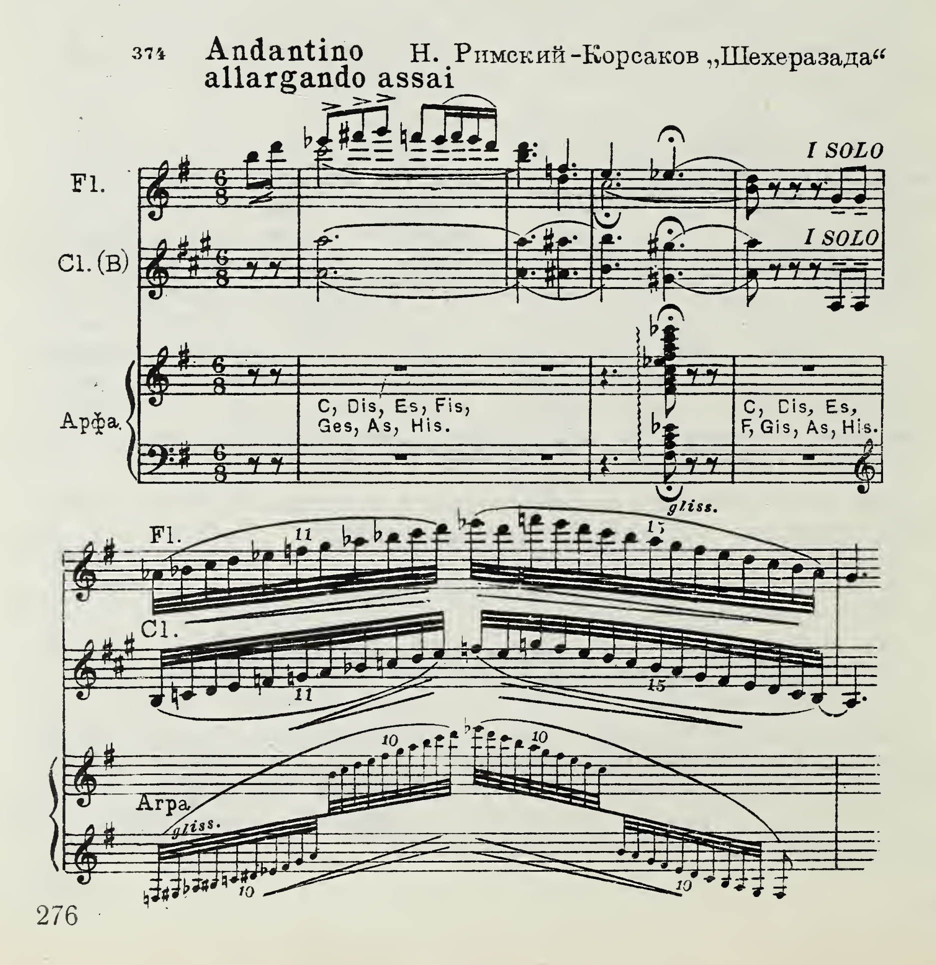


В примере из увертюры «Светлый праздник» (см. партию арфы, прим. 55) автор выписывает: Fl., Ob., Cl., Fag., Cor., Triang. Piatti, Tam-tam, Arpa, Viol I и II, V-le, V-e и C-b.

Упомянув далее о «декоративных эффектах», Римский-Корсаков разъясняет:

«Декоративными приемами оркестровки я называю приемы, основанные на известной степени несовершенства слуха и внимания. Отказываясь от перечисления подобных и от предвидения могущих народиться, укажу на немногие, попавшиеся мне под руку в сочинительской моей практике. Таковые суть: несовпадающие арпеджио и гаммы арфы glissando с арпеджио и гаммами в других инструментах, употребленные лишь ради предпочтительности звучности и блеска длинных glissando перед короткими».

Автор приводит следующие примеры («образцы») из своих сочинений. «Снегурочка» (выписан полный оркестр, также Piano. Партию арфы см. в прим. 212). «Пан Воевода» (выписан полный оркестр. Арфу в правой руке дублирует Fl. I в E-dur, тогда как арфа нотирована энгармонически на бемолях. Партию арфы см. в прим. 184). «Светлый праздник» (выписан полный оркестр. Партию арфы см. в прим. 192).

Римский-Корсаков. «Шехеразада». (Участвует полный оркестр. Привожу арфу, Fl. I и Cl. 1).



Примеры произведений, основанных на «несовершенстве слуха и внимания», можно найти и у других композиторов, например, у Глазунова (прим. 181), Легара (прим. 182) и пр.

О бо́льшей или меньшей степени употребления в оркестре инструментов («сбережение оркестровых красок») Римский-Корсаков говорит:

«Оркестровые группы и инструменты не все могут быть одинаково воспринимаемы слухом и эстетическим чувством без утомления. В этом отношении на первом месте стоит смычковая группа, за нею деревянная духовая, далее медная духовая, далее литавры, арфа и pizzicato; за ним следуют ударные...

Еще далее стоят челеста, колокольчики и ксилофон... пианино... целый список... народных инструментов, как-то: гитара, домбра, балалайка и т. д.

...Употребление инструментов находится в зависимости от вышеприведенного порядка. Более или менее продолжительное молчание известной группы или инструмента делает вступление его особенно заметным и освежающим»...

Об излишнем пристрастии композиторов к арфе мною уже было говорено в главе IV, там же приведено об этом мнение Цабеля (см. «Арфа и фортепиано»).
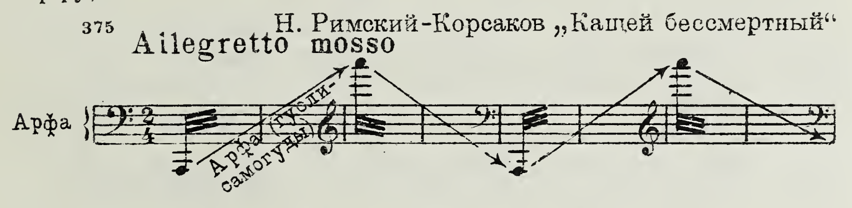
Затем Римский-Корсаков упоминает об арфе в связи с оркестровыми партиями для фортепиано:

«Тембр фортепиано, чистый или вместе с арфою, служит для воспроизведения народного инструмента—гусель, по примеру Глинки...»

У самого Римского-Корсакова соединение арфы с фортепиано имеется в «Майской ночи», «Снегурочке» и других операх.

В опере «Кащей бессмертный» Римский-Корсаков поручает арфе «воспроизведение гуслей-самогудов»:

(Участвуют: Cor. ingl., Cor. I, II, III, хор (за кулисами), арфа (гусли-самогуды), Violino I и II, V-l-e и Cb. Привожу только арфу).



Наконец, следует еще упомянуть о практических соображениях Римского-Корсакова по поводу роли арфы в аккомпанементе пению:

«Звенящие оркестровые тембры: pizzicato и арфа своею звуковою короткостью и гибкостью в оттенках несомненно представляют среду, способствующую выделяемости пения. В общем протянутые звуки способны заменить голосовой рисунок более, чем короткие...

Фигурационные узоры и контрапунктические рисунки аккомпанемента не должны быть слишком сложны... Впрочем, встречаются и сложные

узоры: в таких случаях часть их лучше предоставить pizzicato или арфе, как звучностям, менее затемняющим пение...

Прием сопровождения ариозного пения каким-нибудь инструментом solo нельзя не считать красивым. Такого рода солирующими инструментами обыкновенно бывают: скрипка, альт или виолончель, а также флейта, гобой или английский рожок, кларнет, басовый кларнет, фагот, валторна и арфа...»

Других, более определенных указаний о применении арфы в оркестре Римский-Корсаков не дает. Он говорит: «Инструментовка есть творчество, а творчеству научить нельзя... Инструментовка есть одна из сторон души самого сочинения...»

«Душа самого сочинения» — это хорошо и верно сказано, но в то же время Римский-Корсаков замечает, что «сочинение должно быть написано удобоисполнимо», т. е. не отделяет творчества от большой будничной работы по изучению инструментовки.

Оркестровать идеально—значит показать всю красоту, прелесть данного инструмента и скрыть его слабые стороны. Достичь этого можно только прилежной учебой, к которой Римский-Корсаков и призывает молодых композиторов.

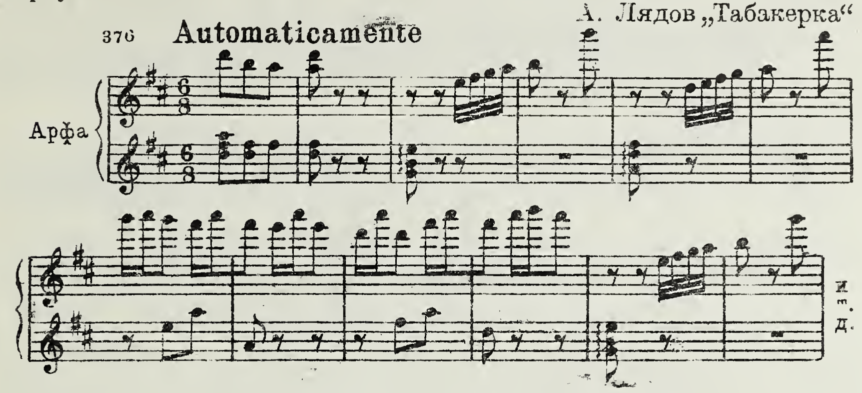
Не лишено интереса мнение об арфе композитора М. Балакирева, в частности о звучности ее на басах. В своем письме Н. А. Римскому-Корсакову от 4 июня 1863 г. Балакирев говорит: «Я еще в Петербурге начал переоркестровывать ваше Andante... Между прочим выпишу оттуда Вам эффект арфы, как я Вам сделал в одном месте. (Арфа хороша на средних и высоких нотах, низ ее нехорош, глух, как кастрюлька или сковородка)...» Далее Балакирев, приведя кусочек партитуры, в котором арфа (несколько аккордов) написана на бемолях, а другие инструменты на диезах, снабжает свой нотный пример таким примечанием: «Арфа пишется в Ces-dur, это ее строй; можно писать и в H-dur, но Ces удобнее».

Правильно. Упоминание о «кастрюльках и сковородках» нужно объяснить, очевидно, неудачной игрой какого-нибудь арфиста на плохом инструменте, которого слышал Балакирев, отчего композитор и поспешил вывести ошибочное заключение, впоследствии им измененное, что видно из его партий арфы в более поздних произведениях.
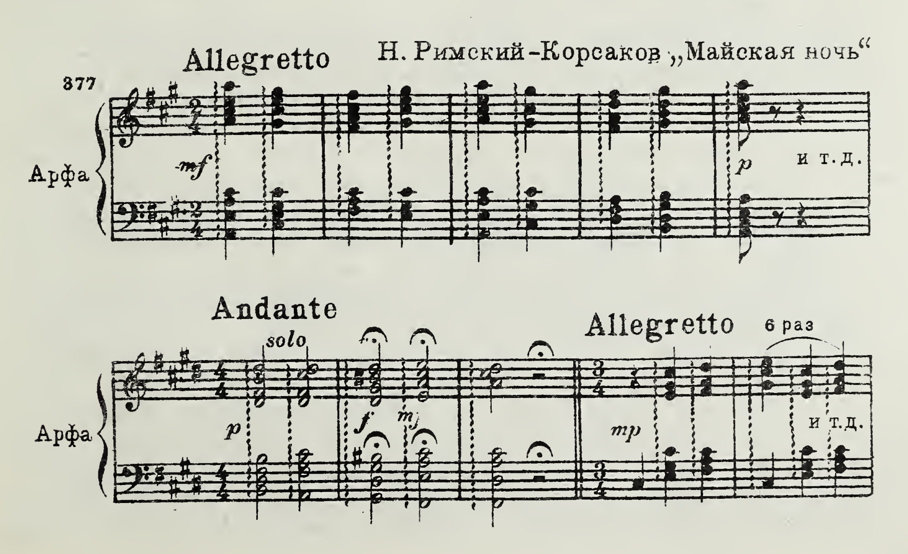
Относительно аккомпанемента на арфе прибавлю от себя следующее. В сложных партиях арфы (в опере, оперетте, балете и т. п.), при беглом взгляде на них, обыкновенно бывает все: аккорды, арпеджии, глиссандо, флажолеты и т. д.
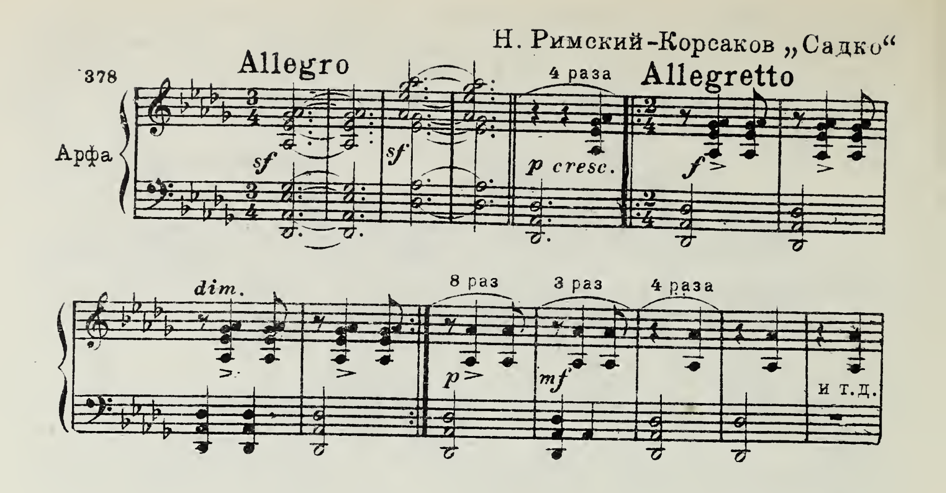
Аккорды и арпеджии встречаются чаще, а глиссандо и флажолеты—реже, эпизодически. Известные композиторы не допускали аккомпанемента из одних глиссандо или одних флажолетов. Разнообразие, конечно, не может быть воспрещено, но пристрастие к какому-нибудь одному эффекту является нарушением чувства меры. Менее надоедливым аккомпанементом на арфе нужно все же признать аккорды и арпеджии как в отдельности, так и в смешении первых со вторыми; в выдержанных частях больших

произведений они доминируют над всеми другими видами игры. Лучший регистр для аккомпанемента—средний, хотя композиторы употребляют для этого весь звукоряд арфы. Но существуют пьесы, характер которых требует определенного регистра, например у Лядова — верхнего:



В каких случаях арфа должна быть употреблена в оркестре? На это могу ответить, что одни композиторы применяли ее со смыслом, для известных целей, а другие бессмысленно, ничем не оправдывая ее игру. Из наиболее уместных для нее аккомпанементов—серенадообразный, когда один из персонажей на сцене поет под гитару, мандолину, бандуру, гусли и прочие арфообразные инструменты. Подобный аккомпанемент находим как у старых авторов (Доницетти, Россини, Верди, Глинка, Даргомыжский и др.), так и у более современных (Вагнер, Шиллингс, Направник, Шенк, Рахманинов и пр.). Особенно много их в операх Римского-Корсакова. Например:





Однако серенада не всегда идет под арфу. Например в «Дон-Жуане» Моцарта серенада исполняется без арфы, также без арфы поет серенаду Мефистофель в «Фаусте» Гуно, несмотря на то, что арфа в этой опере имеет отдельную партию, и автор вполне мог бы применить ее к делу. Такие же примеры имеются в творчестве и других композиторов.

К удачным партиям нужно отнести еще те, когда арфа употреблена в лирических или любовных местах произведений (не исключен и драматический элемент), а затем — и их фантастических частях.

Таких примеров можно найти у композиторов сколько угодно, поэтому приводить их не буду.

Под бессмысленными партиями я подразумеваю те места партитуры, где арфа играет при слишком густой оркестровке, или когда ей поручена роль других инструментов (контрабасов, фортепиано и пр.), или, наконец, когда тембр ее звука расходится со сценическим содержанием. Особенно нелепы большущие партии в 100 и более страниц, в которых игра арфиста уподобляется игре ресторанного тапера. Такие партии часто пишутся с претензиями на оригинальность, совершенно не соответствующую технике игры на инструменте, и поэтому ясно, с каким удовольствием они исполняются (вернее—не исполняются) ни в чем неповинными арфистами.

Как относились к арфе другие известные музыканты? Ограничусь немногими именами.
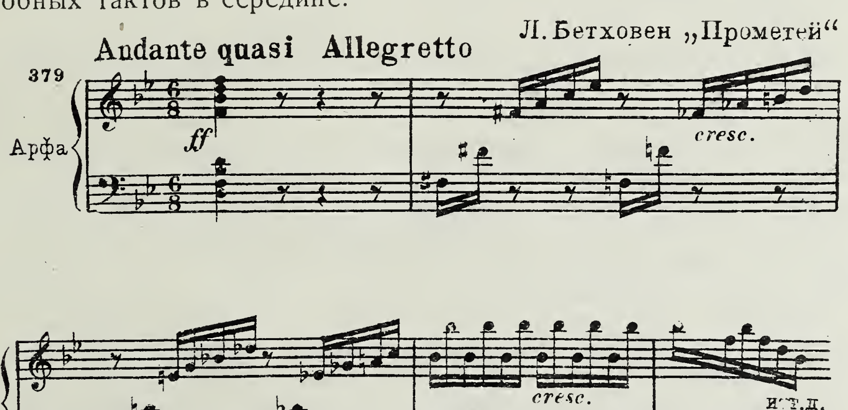
В. А. Моцарт (1756—1791 гг.). Этот гениальный композитор, несмотря на свою раннюю смерть, оставил многочисленные музыкальные произведения, но для арфы написал только концерт с флейтой (ор. 299), сочиненный по всей вероятности в 1778 г., в Париже, по заказу арфистки герцогини де-Гюин и ее отца, «от-

лично игравшего на флейте» (Улыбышев). Такое невнимание со стороны Моцарта к нашему инструменту можно объяснить лишь тем, что арфа его времени, с крючками, системы Гохбруккера, была далеко несовершенна. С арфой Эрара в ее первоначальном виде, т. е. однорядной, он мог ознакомиться только под конец своей жизни и по этой причине просто не успел ничего написать для нее. Предполагать же, что эраровская арфа ему не нравилась — нет оснований.

Л. Бетховен (1770—1827 гг.). У Бетховена арфа применена только в одном его сочинении—в балете «Творения Прометея», ор. 43 (1800 г.). Вот что пишет об этом Саккетти:

«...Балет «Творения Прометея» был сочинен... певцом и танцором Вигано, обратившимся к Бетховену с предложением написать музыку к этому балету. В результате получился двухактный балет «Gei Vomini di Prometeo», весьма распространенный во множестве самых разнообразных аранжировок и впервые исполненный в Венском королевском театре 28 марта 1801 г. Инструментовка этого балета представляет тот интерес, что только в этом произведении Бетховен употребил арфу».

В этом балете арфа участвует в № 5, состоящем из короткого вступлении (Adagio B-dur $^4/_4$) и небольшой сравнительно части, идущей в Andante quasi Allegretto (B-dur $^6/_8$). Партия эта нетрудна для исполнения, за исключением двух неудобных тактов в середине:



Этот кусочек музыки говорит о слабом знакомстве Бетховена с арфою, что конечно и нельзя поставить ему в вину. Партия эта написана для однорядной эраровской арфы. Как бы благосло-

вив арфу в далекий оркестровый путь, великий композитор, имея возможность узнать более совершенную двухрядную арфу Эрара, ограничился лишь одним этим опытом. Причиной этого бесспорно нужно считать его глухоту, проявившуюся уже в 1800 г. и постепенно принимавшую все большие и большие размеры. Несомненно, он знал об изобретении Эрара, быть может и видел его, но, к сожалению, не мог его хорошо слышать, вот почему, кроме «Прометея», он не оставил нам в наследие ни одного произведения с арфой.

В книге Ромэн Роллана «Гете и Бетховен» сообщается следующее:

«1810 год... Бетховену 40 лет. Он в полном расцвете сил и пылает страстями. Только что перед этим он написал «Appassionata», сонату «Прощание», квартет с арфой, а теперь пишет музыку к «Эгмонту...»

Если бы квартет с арфой Бетховена действительно существовал, то все арфисты знали бы и играли его так же, как они знают и играют концерт для арфы и флейты Моцарта. К сожалению, о квартете с арфою Бетховена приходится слышать впервые.

Г. Берлиоз (1803—1869 гг.). Трудно найти другого композитора, который относился бы к арфе с такой исключительной любовью, как Берлиоз. Он применял арфу почти во всех своих сочинениях. Он же первый стал вносить в свои партитуры по две партии арфы, divisi, например, в «Ромео и Юлии», «Осуждении Фауста» и пр.

Берлиоз не находил слов для выражения похвалы арфе. Он говорил: «Аккорды и арпеджии арфы во время игры оркестра или пения хора есть высшее и исключительное великолепие. Идея применения поэтических звуков арфы в изображении неземных образов и картин, а также блестящих празднеств—счастливая и удачная идея. Чем больше арф в оркестре, тем очаровательнее производимое ими впечатление. Одна, а еще лучше в группе из 2-х, 3-х или 4-х—арфы дают поразительный эффект, соединяются ли они с оркестром, аккомпанируют ли пен ию или каким-ли солирующим инструментам».

Берлиоз в свое время явился первым композитором, ревностно пропагандировавшим употребление арфы в оркестре в качестве необходимого инструмента, и его музыкальное чутье, судя по дальнейшим трудам композиторов всех национальностей, оказалось вполне правильным. Правда, его партии арфы не всегда удобно написаны, но если принять во внимание первые попытки с неизбежными в таких случаях промахами, то их можно извинить, Это—мелочь по сравнению с той бесценной услугой, которую Берлиоз оказал арфе и играющим на ней музыкантам.

Нельзя не упомянуть здесь о месте, занимаемом арфой в оркестре. По плану Берлиоза (см. его брошюру «Дирижер оркестра»), арфа помещается у самого дирижерского пульпитра, впереди оркестра. Этот обычай долго соблюдался как в Европе, так и у

нас дирижерами Никишем, Малером, Направником, Сафоновым, Зилоти и многими другими. Теперь арфу помещают сзади оркестра, или где-нибудь сбоку, основываясь на том, что оттуда она будто бы лучше звучит. В качестве специалиста должен заметить, что арфист, часто являясь аккомпаниатором, не всегда хорошо слышит сопровождаемые им инструменты или певцов, находясь вдали от них. Не нужно забывать, что собственная игра отчасти заглушает другие голоса, тем более, если они находятся на некотором расстоянии и играют piano. Вот почему арфа всегда должна быть помещаема рядом со струнной и деревянной духовой группами; она, безусловно, не может находиться в центре медных или ударных инструментов, которые хорошо слышны и издали.

Дж. Мейербер (1791—1864 гг.). Своим все большим и большим проникновением в оркестр арфа обязана Мейерберу не менее, чем Берлиозу. В противоположность композиторам-предшественникам, вводившим арфу в свои произведения лишь эпизодически, случайно, Мейербер твердо и бесповоротно стал смотреть на нее, как на постоянного и необходимого члена оркестровой семьи. Редкое произведение Мейербера обходится без арфы. Помимо употребления двух партий арфы («Африканка» и пр.), он впервые ввел унисонную игру в оркестре нескольких арф и тем самым узаконил этот новый оркестровый эффект, который последующие композиторы еще более углубили. Писал он для арфы, по словам Цабеля, за немногими исключениями, «очень практично и звучно».

М. Глинка (1804—1857 гг.). В своих «Записках» Глинка говорит:

«В начале весны 1822 г. представили меня в одно семейство, где я познакомился с молодой барыней[1] красивой наружности; она хорошо играла на арфе и сверх того владела прелестным сопрано... Ее прекрасные качества и ласковое со мною обращение... расшевелили мое сердце и воодушевили мое воображение. Она любила музыку и часто целые часы, сидя подле фортепиано, когда я играл с дядею, подпевала нам... Желая услужить ей, вздумалось мне сочинить вариации на любимую ею тему (C-dur) из оперы Вейгля «Швейцарское семейство». Вслед затем написал я вариации для арфы и фортепиано на тему Моцарта Es-dur. Потом собственного изобретения вальс для фортепиано F-dur;[2] более

---

[1] В биографии Глинки Финдейзен говорит, что имя этой «барыни» «осталось неизвестным», но существует предположение, что она — Мария Сергеевна Грибоедова, сестра автора комедии «Горе от ума». Семейство Грибоедовых вообще отличалось музыкальностью, А. С., например, отлично играл на фортепиано, любил импровизировать и даже написал несколько музыкальных пьес.

[2] «Из этих пьес, по свидетельству В. В. Стасова (Русский вестник, 1857 г., № 20, стр. 792), уцелели только вариации для арфы с фортепиано, записанные вновь Глинкою в 1854 г. по воспоминаниям сестры его Л. И. Шестаковой, игравшей их в детстве».

этого не помню, знаю только, что это были первые мои попытки в сочинении, хотя я еще не знал генерал-баса, и что я тогда в первый раз познакомился с арфою, прелестным инструментом, если его употреблять во время...»

Вот еще что находим в «Записках» Глинки относительно арфы:

«В конце лета (1837 г.) Гедеонов... попросил меня учить пению в театральной школе избранных им четырех девушек. Все они были хорошенькие, между ними была также известная в то время красавица Степанова... Но не она, а другая воспитанница, не столь красивая, мало-по-малу возбудила поэтическое чувство в душе моей. Время, проведенное мною с этими милыми полудетьми, полукокетками, принадлежит быть может к самому лучшему в моей жизни... Одна из них вскоре, как я начал уроки, являлась всегда причесанная и одетая лучше других, и при моем появлении яркий румянец вспыхивал на ее свежих щеках; трудно было бы устоять или долго противиться невольному влечению чувства...»

«...Иногда я играл и пел, тогда на лице милой ученицы моей изображался неподдельный восторг... В 1838 г. на масляной неделе, по недоразумению, я поссорился с Гедеоновым и прекратил уроки в школе. Тогда же для милой ученицы моей написал романс «Сомнение», для контральто, арфы и скрипки, слова Н. Кукольника...»

Имени «милой ученицы» Глинка не приводит. Арфа таким образом связана у Глинки с «лучшим» временем его жизни.
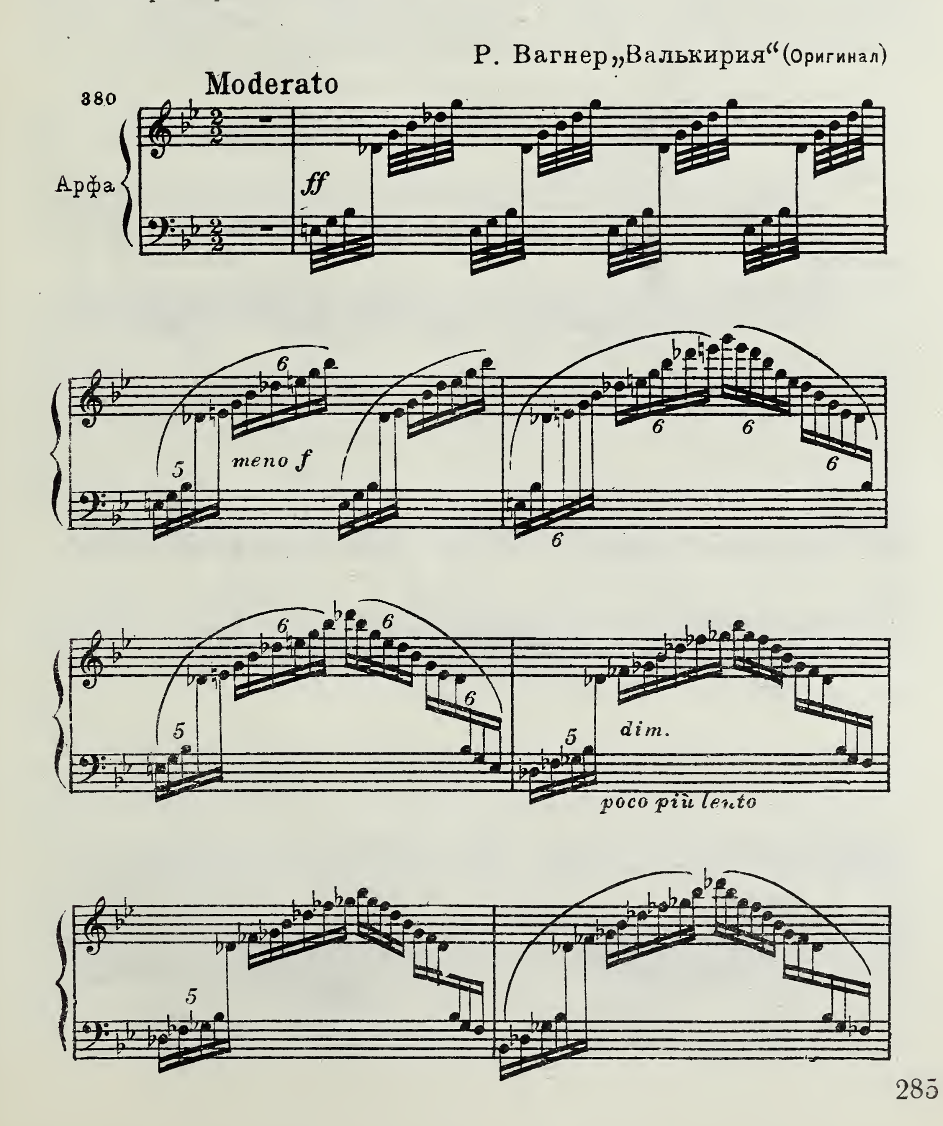
Глинка написал для арфы немного.[1] Важнейшая оркестровая партия арфы из всего им написанного для арфы в «Арагонской хоте»; она не совсем удобна и требует незначительных облегчений чисто технического характера.
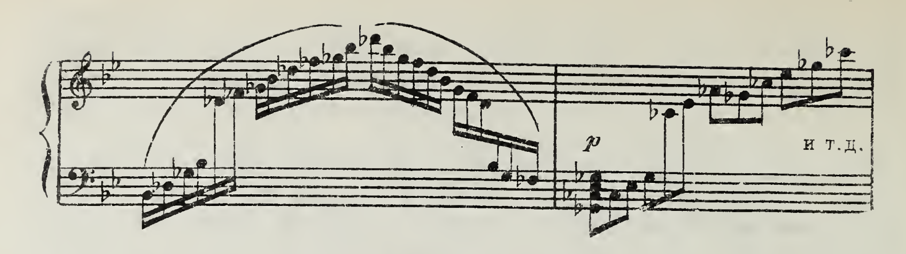
Р. Вагнер (1813—1883 гг.). Есть композиторы, которые совершенно ничего не писали для арфы, хотя и не могли не знать ее (Шуберт, Брамс), другие хотя и писали для нее, но очень мало (Мендельсон, Шуман), наконец, третьи, подавляющее большинство, не представляли себе игру симфонического оркестра без арфы и писали для нее очень много. К числу последних принадлежит Вагнер. Из этого можно заключить, что он особенно любил арфу. Да, очень любил, но, как это ни странно, он знал ее, пожалуй, меньше всех других композиторов. Говорят, что на упрек в незнании этого инструмента он будто бы ответил: «Что же вы хотите, чтобы я вам на арфе еще играл». Этой жертвы от него никто не требовал, но элементарно ознакомиться с арфой ему нисколько не повредило бы, а, наоборот, принесло бы значительную пользу. При более или менее сносном изучении арфы, на что у него потребовалось бы полчаса времени, он не написал бы для нее

---

[1] Кроме вариаций на тему Моцарта в Es-dur (редакция 1827 г.—пять вариаций, редакция 1856 г.—три вариации), Глинка сочинил для соло арфы еще ноктюрн, относящийся к 1828 г.

так много трудных партий и, помимо практических упрощений, применил бы в своих сочинениях некоторые ее эффекты. У него, например, нет ни глиссандо на септаккордах, ни флажолетов, что только и можно объяснить его незнакомством с этим инструментом. Все его партии, имеющие заголовок «Арфа», написаны скорее для фортепиано, чем для арфы, и чрезвычайно однообразны, почти не выходя за пределы одних и тех же арпеджий и аккордов. Часто его арпеджии в септаккордах, относящиеся к подгруппе *Б*, так и просятся под глиссандо, и многие арфисты, в силу музыкального инстинкта, исполняют их именно в виде глиссандо, так как они от этого и легче играются, и лучше звучат. Например, он пишет:





Только что приведенный пример, как и вся партия арфы в опере «Валькирия», существует в различных аранжировках; у Геварта он показан разделенным на две арфы. Если его сыграть глиссандо, то партия примет следующий вид, в котором исчезнут также неудобные арпеджии, начинающиеся со 2-го такта:

Moderato

H♭ C♯ E♮
D♭ A♯ G♮
F♭

Р. Вагнер „Валькирия" (Облегчение)

381

Арфа

ff

glissando

meno *f*

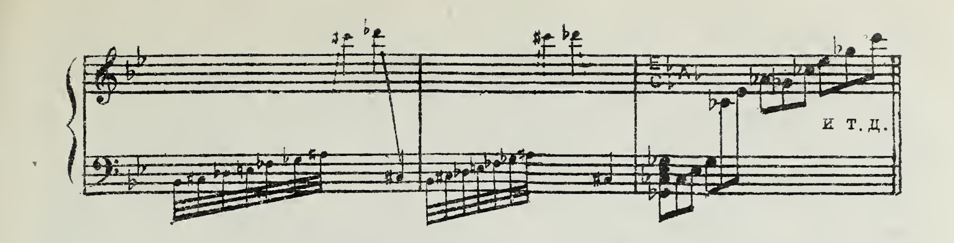
G♭

sempre gliss.

dim.

poco più lento

G♭



Если у Вагнера есть глиссандо на диатонических гаммах (см. прим. 159), то на первый взгляд странно, почему он не писал их на септаккордах; объяснение же этому простое: он не имел никакого понятия об устройстве арфы и ее возможностях в смысле эффектов энгармонизма.

Было бы нелепо, если бы композиторы, беря пример с Вагнера, пришли к такому рассуждению: «Вагнер трудно писал для арфы, однако арфисты как играли, так и никогда не перестанут играть его произведения, хотя бы и в облегчениях. Следовательно, если и мы напишем трудные партии, то арфисты не посмеют отказаться от исполнения их».

Не нужно забывать, во-первых, что Вагнеру можно простить то, чего ни в коем случае нельзя простить другим; во-вторых, Вагнер не всегда писал трудно, у него есть и удачные партии арфы; в-третьих, в противоположность ему, можно назвать много выдающихся композиторов, прилежно изучавших арфу. Сен-Санс, например, как говорят, даже играл на ней немного. Что же касается таких композиторов, как Балакирев, Римский-Корсаков, Глазунов и др., то, как мне лично известно, они пользовались советами не только опытных артистов, но и учеников, и престиж их от этого нисколько не умалился.

Вагнер любил и применял арфу в оркестре, если можно так выразиться, в широком масштабе, пользуясь ею в качестве оркестрового инструмента в полном смысле этого слова. Такая ограниченная роль арфы, какую мы находим в произведениях старинных композиторов (Гендель, Глюк, Мегюль и пр.), дана им этому инструменту лишь в операх «Тангейзер» и «Мейстерзингеры».

В связи с именем Вагнера мне всегда вспоминаются конкурсы, на которых арфистам дают для чтения нот с листа наиболее трудные партиии из его произведений—«Валькирии», «Зигфрида», «Тристана и Изольды» и др. Чем руководствуются в данном случае члены конкурсного жюри?.. Если бы они были полными невеждами в музыкальном смысле или питали бы к арфистам какие-либо враждебные намерения, тогда все объяснялось бы очень просто. Но в том-то и дело, что все они—прекрасные оркестранты и дирижеры, а о наличии у них злобы к арфистам не может быть и речи. И, несмотря на это, они совершают по отношению к последним величайшую несправедливость, ибо недопустимо на

незнании композитором инструмента, следовательно, на ошибке его, определять качество игры исполнителя и даже ставить на карту всю его дальнейшую карьеру оркестрового артиста! Подкладывать сочинения Вагнера арфистам на конкурсах, сочинения большей частью фортепианные, а не арфные, это почти то же самое, что давать, например, флейтистам для чтения нот скрипичные концерты Паганини. В чем же дело? Очевидно, в простом традиционном обычае, нарушить который никому не приходит в голову. Позорный, абсурдный обычай, его нужно давно выбросить за борт. Следует вспомнить при этом, что сам Вагнер, не умея писать для арфы, добродушно признавал за собою этот недостаток и снисходительно относился к переделкам и облегчениям арфистов, даже просил их об этом, выражая им при случае за это благодарность.

В этом отношении он был полной противоположностью тех композиторов, которые, не изучив арфы, но обладая исключительной смелостью, если не сказать бо́льше (достоинства хорошие, но мало пригодные для сочинения музыки), «творят» для нее неизвестно что, и вдобавок еще недовольны, если исполнитель не играет буквально то, что ему преподносят. Такие факты наблюдаются в практике каждого арфиста.

К. Дебюсси (1862—1918 гг.). Арфа пользовалась исключительным вниманием и любовью этого композитора, о чем свидетельствует также и историк А. Карс:

«Важность и тщательная отделка партии арф и приверженность к ним Дебюсси типично французские. Очень часто встречаются флажолеты и целотонные гаммы glissando по всему диапазону. К нежным звуковым сочетаниям часто прибавляется что-нибудь вроде ксилофона или легких звучаний челесты».

Если я выразил мысль, что наиболее подходящее употребление арфы в оркестре должно заключаться в серенадообразных партиях, то в сущности повторил взгляд на арфу всех старых мастеров. У Дебюсси арфа поставлена на новое место. Звук арфы на фоне звуков других инструментов оркестра—вот что для него главное. Таким образом эпизодическая роль, отводимая арфе старыми авторами (Глюк, «Орфей») и даже более близкими нам (Вагнер, «Тангейзер»), решительно откинута Дебюсси. В его представлении арфа—оркестровый инструмент в такой же степени, как и все прочие инструменты, а не только аккомпанирующий и крайне ограниченный для какого-либо другого применения. Нужно подчеркнуть, что такое отношение к арфе наблюдается не у одного Дебюсси, а у целого ряда новейших композиторов как русских, так и иностранных, и для арфы, следовательно, в настоящее время открыта совершенно новая оркестровая дорога. Арфисты это приветствуют, хотя не могут в то же время обойтись без пожеланий, чтобы сочинители музыки не засоряли

этой дороги теми трудностями игры, о которых здесь так много говорилось.

Очень любил арфу *Н. Римский-Корсаков* (1844—1908 гг.), как это видно из его «Основ инструментовки», цитированных мною на этих страницах, из кое-каких штрихов его же «Летописи моей музыкальной жизни», а главное,—из его композиций, в которых арфа часто применена в самых патетических местах. Если не считать *А. Глазунова,* чрезвычайно много уделившего арфе внимания в своем музыкальном творчестве, то ни один из русских композиторов не может соперничать с Римским-Корсаковым количеством музыкальных произведений с арфою.

Прочитав «Жизнь, переписку и музыкальные статьи» *А. Бородина* и «Музыкально-критические статьи» *Ц. Кюи,* мы узнаем, с какой любовью относились к арфе эти музыканты. Кюи, в качестве музыкального критика эпохи 60—70 гг. прошлого века, являлся, по его же словам, «глашатаем» идей «всей группы» композиторов новой русской школы, следовательно, его в высшей степени благоприятное мнение об арфе есть в то же время мнение о ней всех членов «могучей кучки» (Балакирева, Бородина, Кюи, Мусоргского, Римского-Корсакова).

В заключение этой главы отмечу еще *Д. Пуччини* (1858—1925 гг.), который в своих операх порывает с устарелым взглядом на арфу, как на инструмент только аккомпанирующий. Конечно, он не мог совсем отказаться от арфного аккомпанемента, наоборот, использовал его очень богато, но одновременно, подобно Дебюсси, употребил арфу с совершенно новых точек зрения на нее: то комбинируя ее оригинальный тембр с разными инструментами оркестра, то поручая ей самостоятельные небольшие фразы-соло, то удваивая ее звуками другие голоса, также пение солистов и т. д. (см. примеры в начале этой главы).

ГЛАВА VII

АРФА В УЧЕБНИКАХ ИНСТРУМЕНТОВКИ

Учебники Н. Римского-Корсакова, Ф. Геварта, А. Ильинского, Э. Гиро, А. Пузыревского, А. Маркса, Э. Праута, И. Лобе, Ф. Глейха, А. Петрова, Видор—Рогаль-Левицкого и К. Закса

Обыкновенно книгам по инструментовке принято доверять безоговорочно, и ученик, перелистывая их страницы, убежден, что сообщаемые в них сведения не подлежат никакому сомнению. Однако дело в этом отношении не всегда обстоит вполне благополучно. Задача хороших учебников — распространение точных знаний. Вот почему я считаю своей обязанностью указать на те ошибки в них, которые по неведению учащихся навсегда переходят в их умственный багаж. Весьма понятно, я буду говорить только об арфе, ограничив себя лишь обзором наиболее известных учебников.

1. Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

«*Основы инструментовки*, с партитурными образцами из собственных сочинений. Под редакцией М. Штейнберга».

В предисловии автор говорит:

«Я предназначаю эту книгу для лиц, уже знакомых с техникой инструментов по прекрасному руководству Геварта или по другим... учебникам... Поэтому вопросов техники (апликатуры, объема, способа издавания звука и т. п.), я буду касаться лишь вскользь, попутно...»

Для изучающих инструментовку, по мнению Римского-Корсакова:

«Вебер, Мендельсон, Мейербер (в «Пророке»), Берлиоз, Глинка, Вагнер, Лист и новейшие композиторы французской и русской школ—вот лучшие образцы. Напрасно Берлиоз и Геварт изо всех сил стараются приводить глюковские примеры. Язык этих примеров слишком стар и чужд нашему современному музыкальному уху,[1] поэтому не может быть полезен. То же можно сказать о Моцарте и Гайдне (великом оркестраторе и отце современной оркестровки)...»

---

[1] Книга Римского-Корсакова, изд. 1891 г.

Из этого видно, что молодой композитор, желающий ознакомиться с арфою, ничего у Римского-Корсакова по этому вопросу не найдет. Относительно некоторых советов автора о применении арфы в оркестре, комбинировании ее звуков с другими инструментами и пр.,—об этом мною уже было упомянуто в сделанных из книги Римского-Корсакова выписках. Это — все, чем вполне исчерпывается материал, посвященный Римским-Корсаковым арфе.

2. Ф. А. ГЕВАРТ

«*Новый курс инструментовки* Ф. А. Геварта, директора консерватории в Брюсселе. Перевод Н. Арса. 2-е издание».

В своем вступительном слове переводчик говорит:

«Предлагаемый перевод сочинения Геварта... является не только для русской музыкальной литературы, вообще крайне бедной сочинениями по инструментовке, но и для музыкальной литературы всего мира драгоценным вкладом, с чем согласится всякий, с ним ознакомившийся и интересующийся данным предметом...»

Так как все существенное относительно арфы из учебника Геварта мною уже было приведено на этих страницах, то мне остается добавить только следующее.

В классификации струнных инструментов Геварт говорит, что «арфа есть единственный инструмент, употребляемый в новейшем оркестре, струны которого не укорачиваются пальцами играющего, а каждая ступень гаммы имеет свою особую (открытую) струну». Интонация арфы неизменяема: «Предварительная операция, называемая настройкой, устанавливает высоту каждого звука так, что техника исполнителя не может сделать никакого изменения в величине интервалов...»

Истории арфы посвящено несколько строк, затем идет описание двухрядной эраровской арфы: способ игры, общий объем звуков, устройство и действие педалей и т. д. Помимо чисто теоретических нотных примеров, автор дает 24 кусочка партитур из произведений: Гуно (4 примера), Мейербера (6), Буальдьё (2), Тома (1), Глюка (1), Вагнера (3), Листа (1), Россини (2), Мегюля (1), Бойто (1) и Берлиоза (2).

Предостерегая композиторов от применения разных трудностей при игре на арфе, Геварт останавливается на примере Тома (см. прим. 271) и поясняет:

«Такие сложные пассажи терпимы и возможны только в исполнении виртуозов хорошо знакомых со всевозможными трудностями и способными в случае надобности ловкими изменениями исправить недосмотр композитора. Лучше всего не писать таких пассажей, прямо противоречащих техническому характеру инструмента».

Автор совершенно прав, советуя: «лучше всего не писать таких пассажей», но он заблуждается, говоря, что они «терпимы и возможны» лишь для виртуозов, способных «ловкими изменениями

исправить недосмотр композитора». Всякому композитору проще изучать и твердо знать свое дело, чем питать призрачные надежды на «виртуозов» и их «ловкие изменения». Цабель, более других арфистов способный к «ловким изменениям», приводя в своем «Слове» тот же пример из Тома, иронизирует:

«Предполагая даже, что первые арфисты после усиленного труда и в ущерб механике своего инструмента будут играть такие пассажи, то и тогда они не могут ручаться за успех. Нужно принять в соображение, что играющий должен для каждой хроматической перемены аккорда изменить одновременно три интервала, что возможно лишь тогда, когда у играющего было бы три ноги, а не две...»

Геварт почти не разграничивает аккорды, «производимые сразу» от аккордов «арпеджированных», т. е. исполняемых в арпеджио. О тех и других он говорит довольно кратко. Для иллюстрации глиссандо (только септаккорды) приведен лишь один пример из «Мефисто-вальс» Листа (см. прим. 198), для флажолетов — два: из «Вальса сильфидов» Берлиоза и из «Белой дамы» Буальдьё (см. прим. 238). О форшлагах и пр. не говорится ничего.

Сведения Геварта об арфе хотя и не обладают достаточной полнотою, но верны и за неимением более обстоятельных могут быть предпочтены всем другим.

3. А. А. ИЛЬИНСКИЙ

«*Краткое руководство к практическому изучению инструментовки.* Составил А. Ильинский, профессор Московской консерватории».

Руководство Ильинского — наиболее полное из всех русских учебников по инструментовке (арфе посвящено около 8 страниц). Автор начинает с описания инструмента: приводит изображение эраровской арфы в готическом стиле, ее звуковую скалу, говорит о диатоническом строе Ces-dur, 46 «кишечных» струнах, ключах и пр. Про педали пишет:

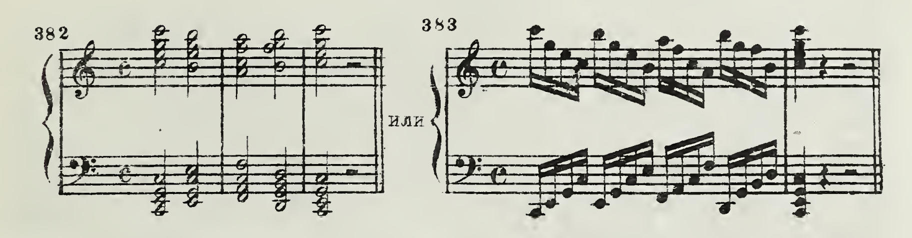
«Педали устроены так, что их можно нажимать наполовину и сполна, т. е. брать полупедаль или целую педаль, причем, благодаря особому приспособлению в виде защелки, они остаются в таком положении до тех пор, пока это положение не будет приведено или в первоначальное, или в другое, — например, из полупедали в целую педаль».

Выражения «полупедаль, целая педаль, защелка, нажим на половину и сполна» — довольно неясны. «Полупедаль» или «нажим наполовину» нужно понимать, как нажим педали на полутон, с бемоля на бекар, в 1-й ряд; «нажим вполне» — нажим педали на целый тон, на диез, во 2-й ряд. На арфе нет «защелок», а есть зарубки, что совершенно не одно и то же. Затем на арфе не «46 кишечных струн», из которых «первые десять нижних обмотаны серебряной канителью», а 36, нижние же 10 струн — металлические, из проволоки, сверху покрытые канителью.

Далее идет описание действий педалей, после чего сообщается о невозможности хроматизма, отдельных модуляций, о дубль-диезах, дубль-бемолях и т. д. Автор говорит:
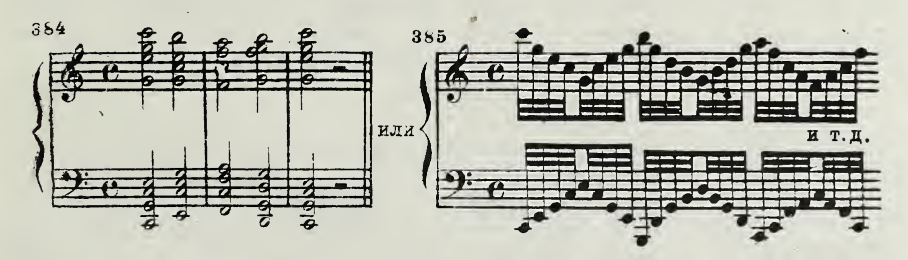
«Техника игры на арфе очень схожа с техникой игры на фортепиано, но с тою разницей, что на арфе участвуют не пять пальцев руки, а только четыре: большой палец, указательный, средний и безымянный, мизинец же не участвует.

Таким образом, каждой рукой можно взять аккорд только из четырех звуков и притом с тем расчетом, чтобы крайние звуки аккордов каждой руки составляли интервал не более октавы; следующие, например, аккорды исполнимы легко».
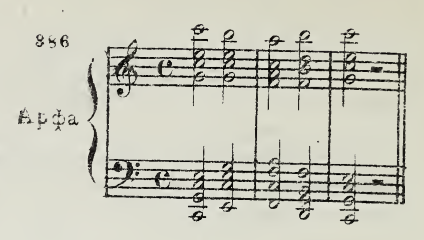


Автор неправ, говоря, что «техника игры на арфе очень схожа с техникой игры на фортепиано». Если читатель не забыл моего сравнения арфы и фортепиано (см. главу IV), то, надеюсь, согласится со мною. Первый из только что приведенных примеров (382), в аккордах, действительно нетруден, но второй (383) — не совсем удобен, так как арпеджии, нота против ноты, в противоположном движении, играются на арфе разными пальцами в каждой руке, пианист же их исполняет одними и теми же, отчего они и кажутся ему легкими. Далее автор предупреждает:

«Очень трудны и даже почти совершенно неисполнимы такие аккорды и пассажи, в которых требуется большое расстояние между пальцами, например:



Мы уже знаем, что положение правой руки арфиста совсем не похоже на положение правой руки пианиста, поэтому я не буду объяснять, почему эти примеры написаны вовсе не для арфы. Как известно, на арфе легко берется децима и даже ундецима, следовательно, автор ошибается, говоря, что интервалы аккордов каждой руки должны быть «не более октавы». Если мы в первом примере (384) переставим средние ноты в аккордах правой руки,

то получим чисто арфные, легко исполнимые аккорды в таком виде:



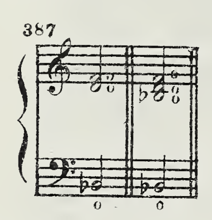
Что касается второго примера (385), то он заставляет недоумевать. В чем же дело? Несколькими строками выше автор правильно сообщает, что на арфе играют только четырьмя пальцами каждой руки, без участия мизинцев и вдруг приводит пример для пяти пальцев, говоря, что на арфе он «почти совершенно неисполним». Конечно, неисполним, раз в нем нарушаются самые элементарные правила техники игры. Если мы посмотрим на пример из «Тангейзера» Вагнера (см. прим. 83), то увидим, как он облегчался арфистами. Однако он легче только что приведенного, так как фигурация для пяти пальцев в каждой руке идет у Вагнера в одном направлении, а у Ильинского—в противоположном. Следовательно на «большое расстояние между пальцами» в данном случае ссылаться нельзя.

Несколько задерживаясь на флажолетах, автор между прочим пишет:

«Флажолеты на арфе (особенно в созвучии нескольких арф) очень красивы; звук таких флажолетов поэтичный, волшебно чарующий. В соединении с флейтами на низком регистре и с кларнетами в среднем их регистре флажолеты арфы дают хороший оркестровый эффект...
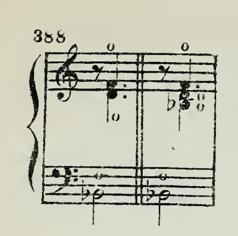
Лучшие и наиболее употребительные на арфе флажолеты получаются на нотах среднего регистра на протяжении двух октав от *Fa* большой октавы до *fa* одночертной...

Большие виртуозы ухитряются получать флажолеты в виде аккордов. Такие флажолеты технически очень трудны, но возможны при условии, чтобы верхние два или три звука находились на расстоянии не более терции один от другого и чтобы они брались одной рукой, нижний же звук аккорда брался бы другой рукой, например»:



Здесь автор повторяет ошибку Чайковского (см. прим. 244). Аккорд флажолетами исполняется как-раз наоборот: двойные и, реже, тройные ноты нужно брать внизу, левой рукой, а наверху, правой—одну ноту. Пример Ильинского не может быть сыгран non arpeggiato, как играются все аккорды флажолетами, а непременно скачком в левой руке, т. е. с паузой, в таком виде (черточки вниз—левая рука, черточки вверх—правая).

Пауза, конечно, может быть и короче восьмой, в зависимости от виртуозных качеств исполнителя. Если же такие скачки и, в силу этого, паузы нежелательны, то подобный пример обязательно нужно поручить двум арфам: 1-й—верхнюю строчку, 2-й—нижнюю.



В дальнейшем изложении (распространенное арпеджио, аккорды в тесном расположении из 8 нот, употребление контроктавы и пр.) автор безупречен. Он останавливается несколько подробнее на глиссандо и приводит превосходную таблицу септаккордов, легко поддающихся этому способу игры (см. описание этой таблицы в гл. IV).

Никаких примеров из произведений известных композиторов автор не дает.

4. Э. ГИРО

«*Руководство к практическому изучению инструментовки.*

Соч. профессора Парижской консерватории Эрнста Гиро. Перевод с французского Г. Конюса».

В описании арфы употреблены те же неясные выражения («полупедаль, сполна»), что и у Ильинского. Про внезапные модуляции, хроматические гаммы, аккорды с «многочисленными хроматическими знаками» (по мнению автора, они «возможны только в очень умеренном темпе», а по-моему, их лучше всего не писать) и флажолеты, — про все это пишется хотя и очень кратко, но верно. О глиссандо не говорится ни слова. Трели, как находит автор, — звучат плохо; быстро повторяемые ноты — еще хуже». После этого подводится итог: «За перечисленными ограничениями, для арфы можно писать почти так же, как и для фортепиано». Ни один арфист с этим не согласится. Разделяя инструменты на четыре группы, автор поясняет:

«Арфа не принадлежит ни к одной из этих групп. Употребленная в соло или в сочетании с другими инструментами, арфа всегда остается изолированным индивидуумом в общей оркестровой семье».

Наибольшее внимание автор уделяет применению арфы в оркестре. Он говорит:

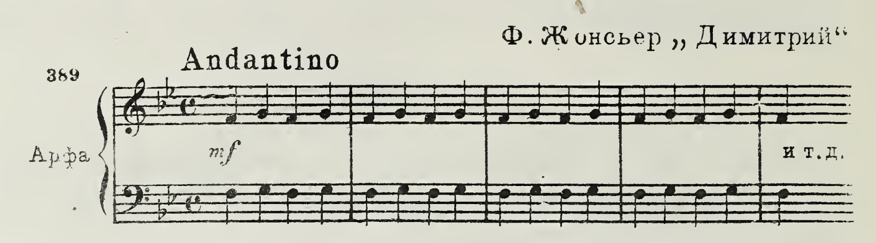
«Прежние композиторы прибегали к ней редко; партитуры же, написанные за последние шестьдесят лет, изобилуют всевозможными soli, аккомпанементами и пассажами для арфы.

Арфу никогда не употребляют для пополнения чего-либо нехватающего в одной из групп оркестра. Она неспособна слиться ни с одним из отдельных инструментов, сохраняя, к какой бы комбинации ее ни применяли, отличительный характер свойственного ей тембра».

Для флажолетов приведен пример из Берлиоза («Танец сильф») (в качестве «сопровождения вокальной или инструментальной мелодии», пример из Мейербера («Африканка»), затем пример из Лало («Испанская симфония») в виде однообразных квинт в верх-

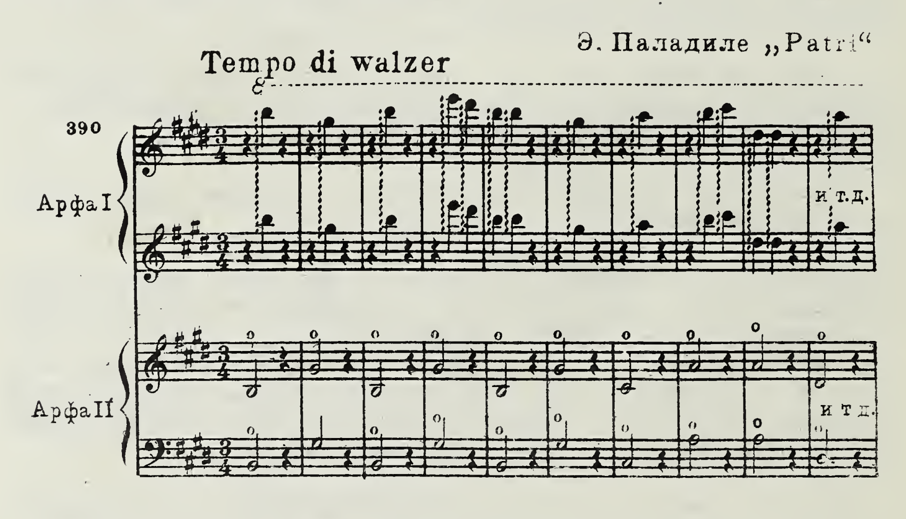
нем регистре, в которых автор, противопоставляя им арпеджированные аккорды и гармонические фигурации, усматривает «эффекты совершенно иного рода». Всего дано пять примеров, из которых выписываю два наиболее интересных:

«В следующем примере арфа удваивает в унисон и октавой ниже партию валторны. В сочетании этих двух тембров слышится нечто, напоминающее отдаленный колокольный звон»:



(Играют: Clar. in B, Fag., Corni in F, Arpe,Vi-no I u II, Vi-le, Dimitori (canto), Celli и Contrabasci. Привожу только арфу).

«В следующем примере представлена комбинация натуральных и флажолетовых звуков арфы при употреблении двух арф. Приводим то место партитуры, где повторяется мотив, изложенный перед тем без арф. Вступление арф является как бы украшением к предшествовавшему оркестровому изложению той же фразы»:



(Играют: Clar-ti in A., Arpe I и II, Vi-pe I u II, Vi-le, Celli и Contrabasci. Даю только арфы).

Автор повторяет мнение других теоретиков, замечая:

«Не следует заглушать относительно слабую звучность арфы слишком грузной инструментовкой.

В иных больших оркестрах имеются две арфы, а иногда и более. В случае надобности можно, следовательно, писать для этого инструмента несколько партий».

В гл. VIII автор говорит о партитуре современного симфонического оркестра, в которой арфе предоставляется место почти в середине страницы—ниже Piatti и выше Violino I. Впрочем, это не всегда строго соблюдается. У Вагнера, например, 3 арфы I и 3 арфы II помещаются ниже Tuba contrabasso и выше 4 Timpani. Арфа пишется, как замечает другой теоретик, Праут, «иногда также и над самыми басами; в одной партитуре («Крестоносцы» Гаде) она, впрочем, занимает очень неудобное место, на самом верху страницы.

В руководстве Гиро арфе отведено всего лишь около трех страниц текста вместе с нотными примерами.

5. А. ПУЗЫРЕВСКИЙ

«*Краткое руководство по инструментовке.* (Курс обязательной инструментовки С.-Петербургской консерватории). Составил А. Пузыревский (Профессор СПБ. консерватории)».

Из предисловия автора:

«Настоящее пособие не должно быть принимаемо за полный учебник инструментовки, в котором обыкновенно предлагаются сведения, необходимые, или по крайней мере полезные, для желающих постигнуть искусство инструментовать свои и чужие сочинения. Таковы например: сочинения Г. Берлиоза «De l'instrumentation», Геварта—«Инструментовка» и др.

Автор настоящего пособия поставил своей задачей изложить только те сведения о... современных оркестровых инструментах, которые необходимы для того, чтобы понимать партитуру, уметь ее разучивать и читать на фортепиано»...

Пользуясь такой оговоркой, автор дает об арфе более чем скудные сведения. Помещено изображение арфы (готика), одна фраза говорит о ее внешнем виде, другая—о строе, затем также кратко — о педалях и том действии, которое они производят в изменении натурального строя (Ces-dur), о глиссандо, о неудобстве отдаленных модуляций, с пояснением, что «для устранения этого неудобства применяют в оркестре две арфы, далее упоминается о трудности исполнения хроматических гамм и о невозможности движения большими параллельными терциями. Последнее не совсем верно, так как, построив арфу известным нам способом для целостной гаммы (см. гл. IV), арфист приблизительно, принимая во внимание «несовершенство человеческого

слуха» (мнение Римского-Корсакова), может исполнить гамму большими терциями в виде глиссандо. Неверно также, что на арфе возможны только «восьмиголосные аккорды в узком положении», они возможны, как мы знаем, и в широком положении. Октавным флажолетам посвящена одна фраза. По мнению автора, «самое удобное и характерное для арфы—всевозможные glissando, арпеджии, арпеджированные аккорды и т. п.». Заканчивает автор следующим:

«Пишут для арфы совершенно так же, как для фортепиано,—на двух линейных системах в скрипичном и басовом ключах.

В настоящее время арфа сделалась необходимой принадлежностью всякого полного оркестра, который должен располагать двумя арфистами».

Это — все, три маленькие странички, куда вошли также три нотных примера: 1) Мейербер, «Роберт» («арфа аккомпанирующая»), 2) Глинка, «Арагонская хота» («арфа составляет главную партию, тему») и 3) Лист, «Орфей» («характерные арпеджио арфы»).

Все эти сведения, без каких-либо изменений, помещены автором и в другом его сочинении — «Музыкальном образовании» (под ред. проф. Саккетти), в гл. пятой—«Органика».

6. А. Б. МАРКС

«*Всеобщий учебник музыки*. Руководство для учителей и учащихся по всем отраслям музыкального образования. Адольфа Бернгарда Маркса. Перевод с 9-го немецкого издания под редакцией А. С. Фаминцына. 3-е исправленное издание.

Учебник Маркса (1795—1866 гг.), написанный в 1839 г., является самым старым из всех упомянутых здесь. В этом его недостаток, но в этом и его достоинство, так как он дает достоверные сведения о некоторых инструментах, вышедших теперь из употребления. Например, он приводит хотя небольшое, но ценное сообщение об арфе с крючками. Текст автора короток, без нотных примеров; привожу его почти полностью:

«Этот инструмент (арфа) так известен, что мы при описании его можем удовлетвориться только немногими указаниями.

Арфа имеет, как известно, свободно натянутые струны, которые можно хватать или рвать и притом с обеих сторон, т. е. обеими руками. На арфе также можно выразить не только мелодию, но и гармонию и многоголосность; последнюю однако менее совершенно, нежели на фортепиано, ибо тон арфы звучит не так долго (по причине менее благоприятного резонатора); кроме того, нет никакого средства так же быстро прекращать звучащий тон в каждый момент и показывать оттенки многих голосов по их содержанию в долгих или коротких тонах так же ясно, как на фортепиано. Но зато арфе свойственен раздающийся и вместе с тем чистый, часто звонкий, как колокольчик, звук, который особенно в pianissimo может получать воздушный, пленительный характер».

«Еще одну большую невыгоду, которую арфа имеет относительно фортепиано, составляет невозможность владеть в одно и то же время всеми полутонами. Арфа первоначально ограничивается единственной мажорной гаммой, и если хотят употребить струну иначе, нежели позволяет ее мажорная гамма, то ее сперва перестраивают. Для этого существует двоякий способ, вследствие чего мы имеем и два вида арф.

Первый вид есть арфа с крючками. У нее в верхнем брусе близ колков всажены металлические крючки (по одному для каждой струны), посредством поворота которых струны натягиваются сильнее и возвышаются на полутон. Однако этот поворот требует паузы в игре, потому что перестраивание производится посредством назначенных для этого крючков для каждой отдельной струны особо. Инструмент этот теперь почти не употребляется.

Арфа с педалями по возможности устранила это несовершенство».

Далее автор дает небольшое описание двух эраровских арф — однорядной и двухрядной.

Вот еще несколько слов, посвященных автором так называемой эоловой арфе.

«Сюда можно было бы причислить и эолову арфу (к группе струнных несмычковых — фортепиано, арфе и гитаре.—*И. П.*), если бы она не была скорее физическим, чем музыкальным инструментом. Ее струны, настроенные в унисон и натянутые над резонансным ящиком, не употребляются для игры и художественных целей, а выставляются на ветер, который слегка задевая их, приводит их в колебание и вырывает из них пленительные, волшебные звуки, состоящие из основного тона созвучащих тонов».

Некоторые ученые относят эолову арфу к VIII в., а другие — к X. Изобретателями ее (или может быть только усовершенствовавшими ее) считают Дунстана (X в.), Афанасия Кирхер (XVII . и др.

7. Э. ПРАУТ

«*Элементарное руководство к изучению инструментовки* Соч. Э. Праута. Перевод с немецкого издания Ф. Кенемана».

Выписку из предисловия автора я уже приводил (см. предисловие).

Как обычно, автор начинает с описания двухрядной эраровской арфы, которое укладывается в две фразы. Затем говорит:

Хроматизм невозможен, благодарны «простые аккорды и арпеджии», скачки выше октавы обеими руками не должны иметь места, повторяющиеся ноты и трели «лишены всякого эффекта», отдаленные модуляции недопустимы. Далее автор несколько слов уделяет истории применения арфы в оркестре, называя имена Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Мейербера, Гуно и

Вагнера, из которых первые два ничего не писали для арфы,[1] Бетховен ограничился лишь одной арией из «Прометея», а остальные писали для нее много. Приведен один нотный пример из М. Бруха («Одиссей»), по поводу которого автор замечает, что «арфа прекрасно сочетается с медными инструментами». О глиссандо, флажолетах и других эффектах арфы автор не говорит ни слова.

В гл. VIII своего труда («Инструментовка вокальной музыки») автор пишет следующее:

«Современные композиторы для сопровождения вокальных соло часто вводят арфу, в особенности в оперной музыке. Уместно употребленная, она в состоянии производить сильный эффект, но не следует забывать, что ее звук сравнительно слаб и легко может быть подавлен голосами остальных инструментов. Арфу следовало бы применять или отдельно от других инструментов, или в сочетании со струнными pizzicato, которым можно также поручить и выдержанные аккорды в piano, или же в сочетании с духовыми более мягкого тембра. Партитуры Мейербера, Россини, Гуно и Вагнера изобилуют эффектными сопровождениями арфы. Хороший пример ее применения в концертной музыке мы встречаем в третьей части «Фауста» Шумана (соло баритона «Hier ist die Aussicht frei»).

8. И. ЛОБЕ

«Музыкальный катехизис». Сочинение И. К. Лобе. Перевод П. Чайковского, пополненный по 27-му немецкому изданию. 24 издание.

Автором уделено арфе полторы странички. Текст приводится в форме вопросов и ответов на них. Сведения такие: «На арфе играют, зацепляя струны пальцами обеих рук»; сочинения нотируются в скрипичном и басовом ключах. Арфы бывают: крючковая и педальная. Идет очень краткое описание крючковой арфы, а затем — простой, педальной однорядной, построенной в Es-dur. Здесь автор дает неверные сведения о числе ее струн (46—47, каковое количество имеет только двухрядная арфа), а также о числе педалей, уменьшая их до шести («по три слева и справа», как он замечает, вместо трех слева и четырех справа); к своим шести педалям он прибавляет седьмую, служащую «для усиления звука струн (Forte)». Очевидно, эта седьмая (на самом деле — восьмая) и ввела его в заблуждение. Как я писал выше (см. гл. II), в современных арфах педаль Forte упразднена, следовательно, у всякой педальной арфы их только семь.

При описании двойной педальной арфы, т. е. двухрядной, автор говорит, что «на ней можно исполнять гаммы, аккорды

---

[1] О концерте Моцарта автор все же упоминает: «Моцарт написал для флейты и арфы специальный концерт, но в больших своих операх он арфы однако не употребляет».

и всякие украшения, брать двух, трех и четырехзвучные аккорды одновременно и в ломаном виде. Хроматические последования весьма трудны, частью даже неисполнимы. Арфой пользуются в качестве сольного сопровождающего и украшающего инструмента; она применяется во всех больших оркестрах».

Это все. О глиссандо и флажолетах не упоминается. Нотных примеров не приводится.

Существует другое «Руководство к сочинению музыки» Лобе, в нескольких частях, о котором Праут в своем учебнике говорит:

«Было бы несправедливо со стороны автора умолчать о том, что кое-какие указания он почерпнул из руководств Геварта и Лобе—двух наилучших курсов инструментовки».

К сожалению, я не имел возможности прочесть более полный теоретический труд Лобе, на который ссылается Праут. Однако Праут, сопоставляя его с работой Геварта, отводит ему второе место, ввиду чего можно предположить, что он считает его менее ценным.

9. Ф. ГЛЕЙХ

«*Руководство к инструментовке* или правила к изучению всех употребляемых в оркестре инструментов. Сочинение Фердинанда Глейха, перевод с немецкого В. М. 5-е исправленное и пересмотренное издание 1928 г.».

Руководство это написано Глейхом семьдесят лет назад (1860 г.), у нас второе издание его было выпущено в 1880 г.

Автор начинает так: «Этот прекрасный, древний инструмент был весьма усовершенствован в первой половине XVIII ст. Гохбруккером и Донаувертом в Баварии. Они изобрели педали». Как мы знаем, педали изобретены одним Гохбруккером, родиною которого был баварский городок Донауверт (Donauvörth); превращение этого городка на Дунае в изобретателя педалей Донауверта—досадное недоразумение. Описание арфы весьма краткое, не говорящее ничего нового. Для нот употребляется скрипичный и басовый ключи. «Полные ломаные аккорды, фигуры в триолях или секстолях и т. п. выходят лучше всего». Контроктава «имеет характер мрачный», высокий регистр отличается «большей ясностью и тонкостью». «Права гражданства в оркестре» арфа «получила в XIX ст.» (нужно бы добавить — в первой половине этого ст.). «В тех оркестрах, где ее пока еще недостает, она заменяется или фортепиано, или, что еще хуже, жалким pizzicato скрипок. Очевидно, что тут эффект, ожидаемый композитором, не достигается». Названы композиторы, «успешно пользовавшиеся этим инструментом»: Николо-Изуар, Маршнер, Россини, Берлиоз, Мейербер и Вагнер. Арфа удобна для аккомпанемента пению, звук ее особенно хорошо сливается со звуками медных инструментов, «рельефно отличаясь от них», несмотря на нежность

своего тембра. «Действие многих арф, играющих вместе—поразительно». Как на «замечательные» применения арфы в оркестре, автор указывает: увертюру «Струэнзе» Мейербера, его же финал третьего действия «Пророка» и первую сцену третьего действия «Лоэнгрина» Вагнера. Вот и все, одна страница текста, без нотных примеров.

10. А. ПЕТРОВ

«*Инструментовка*. Описание объемов инструментов, употребляемых в современном симфоническом и военном оркестрах. Составил проф. С.-Петербургской консерватории А. Петров. Одобрено Художественным советом С.-Петербургской консерватории».

Профессор Петров коротко говорит обо всем: об объеме, диатоническом строе, двух нотных системах, педалях и их действии (педали, как уверяет автор, «изобретены французом Эраром, в конце восемнадцатого столетия», но мы знаем, что это неверно), о неудобстве отдаленных модуляций, быстрых пассажах и аккордах, «из восьми нот одновременно», «красивом эффекте глиссандо» на гаммах и септаккордах, о хроматизме, тремоло на энгармонически настроенных двух струнах, о флажолетах и даже целотонной гамме. Все эти сведения уложены в одну страничку текста.

«Инструментовка» Петрова напоминает «руководство» Пузыревского, отличаясь от него только тем, что совершенно не приводит никаких нотных примеров.

В сущности такое краткое изложение предмета почти не давало ученикам никаких знаний, и нет ничего удивительного, что они, получив на экзамене тему описания арфы, ее устройства и применения в оркестре, бегали к оркестранту-практику и умоляли его раскрыть им тайну этого загадочного инструмента.

11. Ш. ВИДОР—РОГАЛЬ-ЛЕВИЦКИЙ

«*Техника современного оркестра*». Перевод с седьмого французского издания. Редакция и дополнения Дм. Рогаль-Левицкого, Москва, 1938 г.

В конце предисловия («От редактора») автор выражает «благодарность своим друзьям-музыкантам, любезно согласившимся сверить с ним ряд технических тонкостей, свойственных их инструментам». Далее он называет имена видных инструменталистов, среди них—арфистку М. А. Пушечникову. Независимо от изучения предмета автором, его беседы со специалистами-музыкантами сказались на отличном содержании его книги (подразумеваю раздел об арфе), ибо никаких промахов здесь не находится: краткое описание конструкции эраровской арфы, энгармонизм, септаккорды для глиссандо (таблица взята у Ф. Геварта), быстрое повторение одной ноты на двух струнах, флажолеты, приглушенные звуки (стаккато), трели и пр., — обо всем этом сказано верно. Однако

в объяснениях автора встречается несколько спорных вопросов, хотя и не имеющих большого значения. Например:

Высоту флажолетов практичнее ограничить предельным fa 2-й октавы, но не распространять их на sol, la и si, как допускает автор, потому что на трех последних нотах у одних арфистов они берутся с трудом, а у других и совсем не выходят.

Квинтовые флажолеты нельзя считать удобными, и вряд ли найдутся охотники исполнять их; любой арфист изобразит их в виде октавных на струне квинтой выше, ибо такой флажолет легче играется и лучше звучит.

Прием скольжения первым пальцем очень удобен (см. верхний нотный пример на стр. 323), чего нельзя сказать о четвертом пальце, и т. д.

О двух примерах для хроматической арфы, взятых у К. Дебюсси, автор говорит, что их вполне возможно исполнить на педальной арфе. Это справедливо. Если мы забудем о хроматической арфе и посмотрим на эти образцы, как написанные для фортепиано, то для арфы их необходимо облегчить, т. е. заменить диезы бемолями — и мы получим в общем не особенно трудную арфную партию.

Автор приводит до 70 нотных примеров.

По полноте сведений об арфе книга Ш. Видор—Левицкого не уступает «Новому курсу инструментовки» Ф. Геварта (автор пишет: Гефарт), и весьма будет полезна лицам, изучающим технику музыкальных инструментов.

12. КУРТ ЗАКС

«*Современные оркестровые музыкальные инструменты*. Перевод с немецкого Т. А. Гликмана. Москва, 1932 г.».

Арфе посвящено $2^1/_4$ страницы вместе с двумя рисунками и четырьмя строчками теоретических нотных примеров: 1) объем (сокращенная нотация); 2) гамма в одной октаве от do «без нажатия педалей» (вместо 7 бемолей в ключе поставлено 6); 3) гамма в одной октаве от do «при простой педали на всех звуках» (C-dur) и 4) гамма в одной октаве «при двойной педали на всех звуках» (вместо 7 диезов в ключе поставлено 6).

Описание арфы довольно туманное.

«Арфа состоит из продолговатого резонаторного ящика стройной формы, расширяющегося книзу. Последний переходит внизу в круглую «ножку», от которой отходит под острым углом к резонатору передняя часть рамы или «колонка». Обе ветви соединяются сверху изогнутой в виде буквы S «шейкой». Струны — кишечные... Играют сидя, держа инструмент между коленями таким образом, что верхний конец резонаторного ящика упирается в грудь играющего, протянутым рукам которого должны быть доступны самые низкие басовые струны инструмента. Поэтому число струн у арфы ограничено: она располагает только диатонической скалой без хроматических повышений и понижений. Отсутствую-

щие звуки получаются при помощи педалей, помещенных у ножки арфы и обслуживающих «вращающиеся» диски посредством механизма брусочков и ключей, расположенных внутри полых колонны и шейки. Каждая струна до выхода из шейки на свободу проводится через два таких диска. На них насажены один против другого два штифта. При вращении эти штифты нажимают на струну, в определенном месте они перехватывают ее таким образом, что она укорачивается на величину одного полутона; при дальнейшем вращении ее перехватывает второй диск уже на целый тон. Педаль можно нажимать двояким образом: на половинную глубину для получения половинного поворота и на полную глубину для полного поворота штифта; в обоих положениях она может быть закрепляема. У арфы имеется семь таких педалей... Основная скала современной арфы есть Ces-dur (приведены нотные примеры, о которых я упоминал выше.— *И. П.*) ...Поэтому возможно получать один и тот же звук различными способами, но в быстрых пассажах невозможно применять никакой хроматики, так как смена педалей требует потери времени.

...Эта система... была окончательно выработана в 1820 г. С. Эраром в Париже после продолжительного ряда опытов. Ей предшествовали в XVIII в. две последовательные ступени развития этого инструмента: «крючковая» арфа, у которой можно было укорачивать струны вращением посредством пальцев особых крючков, и «простая педальная арфа», которая уже имела вид современной системы, но давала лишь одно повышение звука».

Далее автор, уделяя несколько слов хроматической арфе, сообщает, что «на обоих видах арфы играют непосредственно пальцами», на чем и заканчивает.

Если бы я не был арфистом и пожелал бы написать что-нибудь для арфы с помощью этой книги, то из нее я не мог бы почерпнуть никаких сведений. Между тем она предназначена «для каждого музыканта-профессионала и учащегося, особенно для композиторов и оркестровых музыкантов». Не могу сказать, насколько сведения этой книги относительно других инструментов могли бы быть полезны композитору, но об арфе они не дают ничего, напротив, вводят учащегося в заблуждение. Это тем более усугубляет вину автора, что ему предоставлялась широкая возможность учесть ошибки старых теоретиков и написать свое сочинение безукоризненно в смысле правильности сообщений. Но автор этого не сделал, давая при этом небрежное описание играющего арфиста. Например, он говорит, что «конец резонаторного ящика упирается в грудь» исполнителя. Неправда, арфа кладется на правое плечо резонаторной частью, не доходящей до своего узкого конца. «Протянутым рукам арфиста должны быть доступны самые низкие басовые струны инструмента». Любой арфист на это ответит, что его правая рука, по чисто физическим причинам, не дотягивается до контроктавы. «Струны — кишечные», а мы знаем, что на басах они металлические. «Число струн ограничено». Да, их меньше, чем клавиш на фортепиано, но если считать все фактические звуки, то арфа их имеет на 56 больше.

«Играют пальцами»—какое ценное, полезное указание! «Ножки» и «шейка»—выражения, которые совершенно не годятся при описании устройства инструмента.

О способе игры, о легкости или трудности тех или иных пассажей, о глиссандо, флажолетах и пр., т. е. о том главном, что действительно могло бы пригодиться композитору, — обо всем этом автор не пытается говорить хотя бы в нескольких строках.

Эти ошибки в работе такого крупного музыковеда заставляют меня в заключение моего труда об арфе еще раз повторить высказанную в предисловии мысль, что с незнанием арфы мы встречаемся у многих даже очень известных музыкантов и что устранение этого значительного недостатка может быть преодолено только совместными усилиями теоретиков и практиков.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ В ПОРЯДКЕ НУМЕРАЦИИ

1. Примеры с двумя и тремя цифрами обозначают оригинал и его видоизменение (облегчение).
2. Теоретические примеры, без фамилии автора, в этот указатель не вошли.

Арфа и фортепиано

6. 7. В. Глюк. «Орфей».
8. 9. А. Глазунов «Песня».
10. 11. 12. Н. Римский-Корсаков. «Светлый праздник».
13. 14. А. Серов. «Рогнеда».
15. 16. Р. Штраус. «Кавалер роз».

Гаммы и интервалы

17. Д. Шостакович. «Нос».
20. Вебер-Берлиоз. «Приглашение к танцам».
21. Н. Стрельников. «Балетный вальс».
22. Ф. Легар. «Желтая кофта».
23. Д. Пуччини. «Богема».
24. Д. Пуччини «Тоска».
25. Ж. Бизе «Арлезианка».
26. Ж. Бизе. «Рим».
27. К. Сен-Санс. Концерт для арфы.
28. Ж. Бизе. «Рим».
29. Ш. Гуно. «Фауст».
30. В. Моцарт. Концерт для арфы с флейтой.
31. Ш. Бокса. Этюд.
32. Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста».
33. 34. Д. Мейербер. «Пророк».
35. А. Бойто. «Мефистофель».

Аккорды

37. Д. Верди. «Травиата».
38. К. Давидов. Сюита.
39. А. Аренский. «Рафаэль».
40. Р. Вагнер «Тангейзер».
41. Д. Пуччини. «Богема».
42. А. Глазунов. «Марионетка».
43. 44. П. Чайковский. «Спящая красавица».
46. 47. П. Чайковский. «Ромео и Джульетта».
48. П. Чайковский. «Манфред».
49. Н. Римский-Корсаков. «Майская ночь».
50. Д. Пуччини. «Богема».
51. К. Гольдмарк. «Сафо».

Арпеджиато

54. К. Обертюр. Школа для арфы.
55. Н. Римский-Корсаков. «Светлый праздник».
56. Л. Бетховен. «Прометей».
57. Ц. Кюи. «Эоловы арфы».
58. Д. Пуччини. «Богема».
59. Д. Пуччини. «Богема».
60. А. Цабель. «Слово».
61. Ф. Лист. «Тассо».
62. Д. Пуччини. «Мадам Беттерфляй».

Гармонизация аккордов. Энгармонизм

63. К. Обертюр. Школа для арфы.
64. Д. Пуччини. «Мадам Беттерфляй».
65. Р. Вагнер. «Моряк-скиталец».
66. Р. Вагнер. «Мейстерзингеры».
67. Ф. Геварт. Аккорды с хроматическим изменением ступеней.
68. Ф. Геварт. Аккорды с хроматическим изменением ступеней.
70. Д. Пуччини «Богема» (2 прим.).
71. 72. Д. Пуччини. «Богема».
73. 74. 75. А. Цабель. «Слово».

Арпеджио короткое

76. Д. Россини. «Севильский цирюльник».
77. М. Глинка. «Сомнение».
78. А. Глазунов. «Раймонда».
79. Ф. Лист. «Dante—Symphonie».
80. 81. А. Цабель. «Слово».
82. В. Калинников. 1-я симфония.
83. 84. Р. Вагнер. «Тангейзер».
85. Э. Мегюль. «Иосиф».
86. Д. Верди. «Фальстаф».

Арпеджио среднее (подгруппа А)

87. Р. Шуман. «Фауст».
88. К. Сен-Санс. «Oratorio de Noël».
90. А. Глазунов. «Раймонда».
91. Д. Мейербер. «Северная звезда».
93. А. Глазунов. «Раймонда».
94. Р. Штраус «Дон-Жуан».
95. 96. Р. Штраус. «Дон-Жуан».
97. П. Дюка. «Ученик чародея».
98. Ш. Гуно. «Ромео и Джульетта».
99. Ж. Бизе. «Кармен».
100. К. Сен-Санс. Концерт для арфы.
101. 102. Ф. Лист. 2-я рапсодия.
103. 104. Ш. Гуно. «Фауст».
105. Г. Берлиоз. «Фантастическая симфония».
106. П. Шенк. «Призраки».

Арпеджио среднее (подгруппа Б)

107. Г. Малер. 2-я симфония.
108. Г. Малер. 2-я симфония.
109. А. Гамерик. «Христианская трилогия».
110. Ф. Легар. «Желтая кофта».
111. К. Сен-Санс. «Прялка Омфала».
112. Ф. Лист. 3-я рапсодия.
113. П. Чайковский. «Спящая красавица».
114. П. Чайковский. «Франческа да-Римини».
116. 117. 118. Р. Дриго. «Арлекинада».

Арпеджио распространенное

120. 121 Ф. Легар. «Желтая кофта».
122. А. Цабель. «Слово».
123. Э. Пэриш-Альварс. «Моисей».
124. К. Обертюр. Школа для арфы.
125. 126. А. Рубинштейн. «Демон».
127. И. Сибелиус. 1-я симфония.
128. П. Чайковский. «Лебединое озеро».
129. К. Сен-Санс. Концерт для арфы.
130. Ф. Легар. «Танец стрекоз».

Арпеджии октавами в двух руках

131. В. Калинников. «Кедр и пальма».
132. Д. Мейербер. «Schiller-Fest-Marsch».
133. М. Ипполитов-Иванов. «Русалки»
134. Д. Верди. «Фальстаф».
135. Ш. Гуно. «Фауст».
136. Д. Пуччини. «Богема».
137. К. Обертюр. Школа для арфы.

Арпеджио случайные

138. Р. Вагнер. «Тристан и Изольда»
139. К. Сен-Санс. Концерт для арфы.
140. А. Глазунов. 5-я симфония.
141. Ф. Легар. Жаворонок».
142. Ф. Лист. «Тарантелла».
143. Ж. Оффенбах. «Сказки Гофмана».
144. А. Тома. «Миньона».

Гармонизация арпеджий

145. 146. А. Спендиаров «Три пальмы».
147. Д. Пуччини. «Мадам Беттерфляй».
148. 149. Ш. Гуно. «Фауст».

Глиссандо на диатонических гаммах

150. М. Шилингс. «Мона Лиза».
151. Е. Дрессель. «Колумб».
152. А. Глазунов. «Раймонда».
153. А. Глазунов. «Раймонда».
154. Д. Пуччини. «Мадам Беттерфляй».
155. К. Сен-Санс. Концерт для арфы.
156. А. Аренский. «Силуэты».
157. К. Сен-Санс. «De Noël».
158. Р. Штраус. «Дон-Жуан».
159. Р. Вагнер. «Смерть Зигфрида».

Глиссандо на гаммообразных пассажах

162. А. Скрябин. «Поэма экстаза».
163. Д. Шостакович. «Нос».
164. А. Скрябин. «Divin Poême».

Глиссандо на чистых аккордах

167. Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок».
175. Н. Римский-Корсаков. «Испанское каприччио».
176. П. Шенк. «Призраки».
177. А. Глазунов «Море».
178. А. Рубинштейн. «Костюмированный бал»
179. К. Обертюр. Школа для арфы.
180. А. Гамерик. «Христианская трилогия».

Глиссандо на аккордовых случайных сочетаниях

181. А. Глазунов. «Небо и земля».
182. Ф. Легар. «Танец стрекоз».

Глиссандо неудобоисполнимые

183. А. Глазунов. «Стенька Разин».
184. Н. Римский-Корсаков. «Пан воевода».
185. И. Стравинский. «Петрушка».

Глиссандо на целотонной гамме

189. 190. В. Ребиков. «Елка».
191. А. Скрябин. «Поэма экстаза».

Глиссандо одновременно в двух руках

192. Н. Римский-Корсаков. «Светлый праздник».
193. И. Стравинский. «Петрушка».
194. И. Рафф. «Тарантелла».
195. Ф. Лист. 2-й полонез.

Глиссандо в нотации

196. Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок» (6 прим.).
197. Э. Пэриш-Альварс «Glissando».
198. Ф. Лист. «Мефисто вальс».
199. А. Глазунов «Раймонда».
200. 201. А. Глазунов. «Раймонда».
202. А. Гладковский. «Фронт и тыл» (2 прим.).
203. 204. Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста».
205. Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок».

Форшлаг, группетто, трель и тремоло

206. М. Глинка. «Арагонская хота».
207. А. Даргомыжский. «Русалка».
208. Д. Верди. «Фальстаф».
209. К. Сен-Санс. «Прялка Омфала».
210. Д. Пуччини. «Мадам Беттерфляй».
211. К. Дебюсси. «Прелюдия».
212. Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка».
213. Н. Римский - Корсаков. «Снегурочка».
214. Ш. Бокса. Школа для арфы.
215. К. Обертюр. Школа для арфы.
216. В. Моцарт. Концерт для арфы с флейтой.
217. Р. Вагнер «Мейстерзингеры».
218. Р. Вагнер. «Парсифаль».
219. Д. Мейербер. «Африканка».
221. К. Обертюр. Школа для арфы.
222. А. Цабель. «Желание».
225. Н. Римский-Корсаков. «Садко».
227. Г. Малер. 2-я симфония.
228. 229. Р. Штраус. «Дон-Жуан».
230. C. Lombardo. «Cin-ci-la».
231. М. Крауз. «Авантюра паяца».
232. Е. Дроссель. «Колумб».
233. И. Стравинский. «Петрушка».
234. Д. Шостакович. «Нос».
235. И. Стравинский. «Петрушка».
236. 237. Д. Шостакович. «Нос».

Флажолеты

238. Ф. Буальдьё. «Белая дама».
240. 241. Н. Римский-Корсаков. «Майская ночь».
242. Д. Пуччини. «Мадам Беттерфляй».
243. Н. Римский-Корсаков «Антар».
244. 245. П. Чайковский. «Спящая красавица».
246. Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка».
247. Ш. Бокса. Школа для арфы.
248. Д. Пуччини. «Мадам Беттерфляй».
249. К. Сен-Санс. «Фантазия для арфы».
250. Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок».
251. Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок».
252. Н. Римский-Корсаков. «Псковитянка».
253. Н. Римский-Корсаков. «Майская ночь».
254. Д. Пуччини «Богема».
255. Д. Пуччини. «Богема».
256. Д. Пуччини. «Мадам Беттерфляй».
257. 258. С. Ляпунов. «Желязова Воля».
259. М. Балакирев. «Тамара».

Звуки у доски

260. К. Обертюр. Школа для арфы.
261. А. Гансельман. «Серенада».
262. А. Цабель. «Элегия».
263. А. Цабель. «Баллада».
264. Э. Шабрие. «Espana».

Стаккато

265. К. Обертюр. Школа для арфы.
266. Ш. Бокса. Этюд.
267. Ш. Бокса. Этюд.
268. Д. Пуччини. «Богема».

Трудные партии и их облегчения

269. 270. Р. Вагнер. «Валькирия».
271. 272. А. Тома. «Гамлет».
273. 274. Д. Мейербер. «Африканка».
275. 276. А. Рубинштейн. «Триумфальная увертюра».
277. 278. Ш. Гуно. «Mors et vita».
279. 280. Д. Мейербер. «Африканка».
281. Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок».

282. 283. 284. Н. Римский-Корсаков. «Майская ночь».
285. 286. Р. Вагнер. «Мейстерзингеры».
287. П. Хиндемит. «Новости дня». (2 прим.).
288. 289. А. Серов. «Юдифь».
290. 291. И. Сибелиус. 1-я симфония.
292. 293. М. Балакирев. Исламей.
294. 295. Н. Стрельников. «Лоло».
296. А Гладковский. «Фронт и тыл» (2 прим.).
297. Д. Пуччини. «Тоска».
298. 299. Э. Лало. «Namouna».
300. 301. П. Чайковский. «Манфред».
302. Н. Римский-Корсаков. «Сказание о Китеже».
303. Ц. Кюи. «Анджело».
304. А. Бородин. 2-я симфония.
305. А. Глазунов. «Море».
306. Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане».
307. А. Глазунов. «Концертный вальс».
308. Ж. Бизе. «Рим».
309. С. Рахманинов. «Остров смерти».
310. К. Гольдмарк. «Сафо».
311. Р. Штраус. «Кавалер роз».
312. 313. 314. Н. Римский-Корсаков. «Садко».
315. 316. А. Серов. «Юдифь».
317. 318. А. Аренский. «Силуэты».
319. Ф. Лист. 1-я рапсодия.
320. М. Балакирев. «Исламей».
321. Ф. Лист. «Хроматический галоп».
322. 323. 324. Ф. Шопен. Ноктюрн.
325. 326. Стрельников. «Балетный вальс».
327. 328. П. Чайковский. «Щелкунчик».
329. А. Ильинский. «Нур и Антара».

Мелодия для арфы

330. Д. Пуччини. «Тоска» (7 прим.).
331. Д. Пуччини. «Богема» (6 прим.).
332. Д. Пуччини. «Мадам Беттерфляй» (12 прим.).
333. Ф. Легар. «Жаворонок» (3 прим.).
334. Ф. Легар. «Желтая кофта» (3 прим.).
335. Г. Берлиоз. «Фантастическая симфония».
336. Г. Берлиоз. «Детство Христа».
337. Д. Мейербер. «Струэнзе».
338. Ф. Лист. «Прелюдии».
339. Ф. Лист. «1-я рапсодия».
340. К. Рейнеке. «Король Манфред».
341. К. Сен-Санс «Серенада».
342. А. Даргомыжский. «Каменный гость».
343. М. Балакирев. 1-я симфония.
344. М. Балакирев. «Русь».
345. Ж. Масснэ. «Вертер».
346. М. Брух. «Шотландская фантазия».
347. Н. Римский-Корсаков. «Испанское каприччио».
348. Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок».
349. Н. Римский-Корсаков. «Ночь перед рождеством».
350. Н. Римский-Корсаков «Снегурочка».
351. Н. Римский-Корсаков. «Свитезянка».
352. А. Глазунов. «Scene dansante».
353. А. Глазунов. «Раймонда».
354. А. Глазунов. «Раймонда».
355. М. Мусоргский. «Пляска персидок».
356. Р. Вагнер. «Мейстерзингеры».
357. Р. Штраус. «Feuersnot».
358. Э. Шоссон. Симфония.
359. Р. Леонкавалло. «Паяцы».
360. А. Аренский. «Лазурное царство».
361. Ж. Оффенбах. «Сказки Гофмана».
362. А. Серов. «Рогнеда».
363. П. Чайковский. «Итальянское каприччио».
364. П. Чайковский. «Манфред».
365. П. Чайковский. «Щелкунчик».
366. П. Чайковский. «Щелкунчик».

Применение арфы в оркестре

367. А. Бойто. «Мефистофель».
368. Д. Пуччини. «Тоска» (3 прим.).
369. Д. Мейербер «Пророк».
370. Г. Берлиоз. «Гибель Фауста».
371. В. Мейербер. «Пророк».
372. Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада».
373. Н. Римский-Корсаков «Садко».
374. Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада».
375. Н. Римский-Корсаков. «Кащей бессмертный».
376. А. Лядов. «Табакерка».
377. Н. Римский-Корсаков. «Майская ночь» (2 прим.).
378. Н. Римский-Корсаков. «Садко».
379. Л. Бетховен. «Прометей».
380. 381. Р. Вагнер. «Валькирия».
389. Ф. Жонсьер. «Дмитрий».
390. Э. Паладиле. «Patri».

ОГЛАВЛЕНИЕ

Редактор Ст. Маркус
Тех. редактор Е. Уварова
Корректор К. Тинде
Художник И. Тимофеев

Сдано в производство 24/IV 1938 г.
Подписано к печати 15/V 1939 г.
Уполномоченный Главлита № А-11362
Тираж 1000 экз. Объем 19 1/2 п. л.
9 3/4 бум. л. 23,3 авт л. Индекс 240
Формат бумаги 62×94 16 Гиз 466
48 144 зн. в п. л. Зак. № 2017

Нотный отдел 1-й Образцовой тип.
Огиза РСФСР треста «Полиграфкнига»
Москва, Валовая улица, дом № 28.

Цена 8 р. 25 к. Переплет 1 р. 50 к.

[illegible] руб 75 коп.